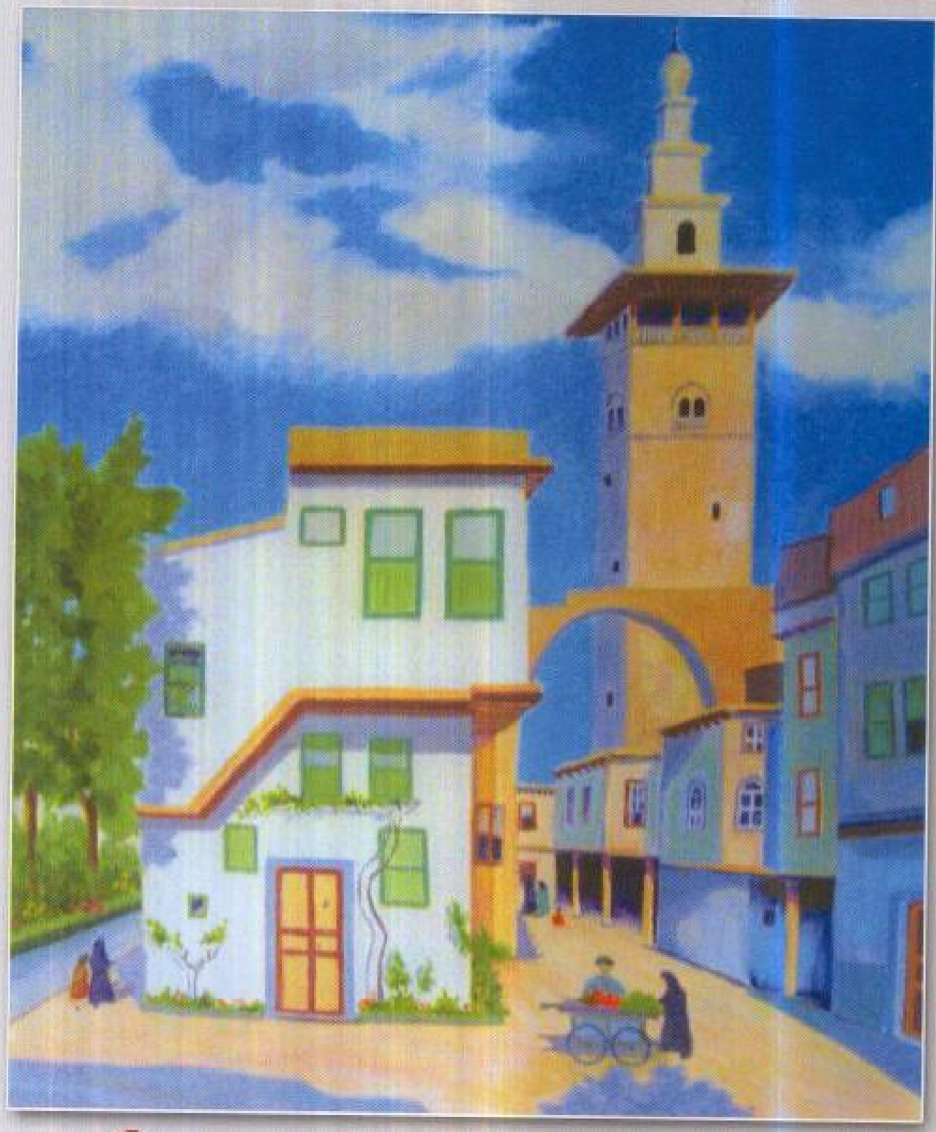


العددان
461 - 462
أيلول - تشرين الأول
2009
السنة التاسعة والثلاثون

مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية



اطلب الكتاب الشهري مع العدد مجاناً

حوار مع الشاعر محمود علي السعيد

العددان
462 - 461
أيلول ـ تشرين الأول
2009
السنة التاسعة والثلاثون

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

للاشتراك في المجلة

داخل القطر	أفراد	١٠٠٠
	مؤسسات	١٢٠٠
الوطن العربي	أفراد	٣٠٠٠
	مؤسسات	٤٠٠٠
خارج الوطن العربي	أفراد	٦٠٠٠
	مؤسسات	٧٠٠٠

المراسلات

باسم رئيس التحرير ـ اتحاد الكتاب العرب دمشق ـ المزة أوتستراد
ص.ب: ٣٢٣٠
هاتف: ٦١١٧٢٤٠ ـ ٦١١٧٢٤٢ ـ ٦١١٧٢٤٣ ـ فاكس: ٦١١٧٢٤٤
البريد الإلكتروني: E-mail unecriv@net.sy//aru@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:
www.awu-dam.org

محتـــــوى الموقـــــف الادبـــــي

العددان ٤٦١ ـ ٤٦٢ أيلول ـ تشرين الأول

الشاعر علي الجندي سلامٌ عليك..

فادية غيبور

≥ عام مضى على رحيل الشاعر محمود درويش.. يجّدد الشعر أحزانه وترقص القصيدة حزنا مثل طير ذبيح بانتظار عودة فارسها.. أو أيّ فارس يمنحها ما تستحقه من الحفاوة. غير أن فارساً آخر من فرسانها يغيب.. وتبث وسائل الإعلام نبأ رحيل الشاعر المبدع علي الجندي.

ولكنّ النعيّ فتح صفحات الكلام المباح وغير المباح.. وهذا طبيعي إذا ما امتلأ القلب بالأسى واتسعت الروح لاستيعاب ألم الجراح المتراكمة؛ ومن ثمّ تجيء الكلمة مشغولة بأصابع الصبر وتباريح الأسى فتملأ الكيان موقدة نار العمر الأخير كلاماً مخضوضلاً بدموع الحزن وابتسامات الذكريات المتجذرة في ثنايا الروح والوجدان..

وللذكريات حديثها.. فالشاعر الراحل يذكّرك بالنسور حيناً وبالنوارس في حين آخر.. ويضعك في مهب رفيف القبرات على الدروب الترابية ليأخذك على جناح شاعرية لها خصوصيتها انطلقت محلقة من السلمية إلى دمشق ثم إلى اللاذقية حيث العمر الأخير والسنوات الهادئة الغارقة في السكون.

وعلي الجندي " أبو لهب" كان بحقّ النسر القادم من "سلمية" المدينة المتفرّدة المتكئة على صدر البادية السورية مثقلة بهموم الكلمة منذ قرون وبهموم الأرض والجفاف منذ عقود.. "سلمية" الخصب والحياة؛ القمح والقطن والعنب والزيتون؛ سليلة أمجاد الفاطميين؛ حاملة لواء الفكر والجدل والحوار مذ كانت وكان الشعر خلاصاً وترجماناً للروح والعقل.

سلمية.. بيوت من الطين والحجارة.. حارات ترابية مرشوشة بالماء عند الأصيل.. جلسات مودة بين وجوه أليفة.. يربطها حنين الكلام إلى وجوه الأهل والأصدقاء والضيفان. فكيف لا تحنو على أبنائها وترضعهم لبن الفصاحة والبلاغة وجنون الشعر وتضفر لهم أكاليل الصفاء فإذا بالكلام غير الكلام.. وإذا بالوجوه والقلوب محمّلة بصلابة سنديان البلعاس وعذوبة رذاذ العاصي على أكتاف النواعير.. ووجوه نساء محملة بالأحلام المستحيلة.. وتتوالى الأسماء المبدعة: عارف تامر. سليمان عوّاد. محمد الماغوط..علي الجندي. وتلميذهم الراحل مبكراً حسين هاشم وغيرهم من الراحلين

وأطال الله عمر الباقين على قيد الحياة والشعر.. وفي طليعتهم الشاعر الكبير المبدع فايز

خضور.. ولا أنسى شعراء سلمية الأصدقاء: اسماعيل عامود. أحمد خنسا الغائب عن نصّه المميز. خضر عكاري....وغيرهم من الشعراء الذين حملوا الأمانة قبل أن تنتقل إلى جيل شاب قرأ أعمالهم وسابقيهم وتنسم جنون أرواحهم المتمردة..

مضى الشاعر علي الجندي مغنياً تجربته الشعرية بدراسته الفلسفة وتطويره ال مفاهيم الفلسفية

وهو يحاول جاداً تجديد النص الشعري و تكريس مفهوم قصيدة الرؤية القائمة على تأمل فلسفي عميق، حتى عُدّ من أهم مؤسسي المدرسة الحديثة للقصيدة العربية، كما عُدَّ أهمّ من ترجم عن الفرنسية وتأثر بأدبائها. ويكفيه أنه ترك إرثاً شعرياً ثرّاً أهمّ من الثروة والمال.. وقائمة مؤلفاته المنشورة بين عامي 1956و1990م تشهد بذلك (**الراية المنكسة . في البدء كان الصمت. الحمى الترابية . الشمس وأصابع الموتى . النزف تحت الجلد . طرفة في مدار السرطان. الرباعيات. بعيداً في الصمت قريباً في النسيان . قصائد موقوتة. صار رماداً.سنونوة للضياء الأخير)...**

ولا أرى بأساً من استحضار كلام مهم قاله في لقاء صحفي منشور في صحيفة البيان الثقافي الأحد 24 كانون الأول عام2000 م..

س ـ تمثل الصور التي اختزنتها سنوات الطفولة ذاكرة هامة في البناء النفسي والشعري، فهل بإمكاننا أن نوقظ بعضاً من هذه الصور التي تعتبرها الأهم على صعيد سيرتك الشخصية والشعرية؟

ج ـ **(يخيل إليّ أني لست بحاجة لأوقظ ذكرياتي، إنها ذكريات مستيقظة دائماً، وفي لحظة ما تستعيد نضارتها وصباها... ليكن أبي قاسياً، ولتكن في سذاجتنا أسباب شقاء الطفولة، حيث كان يخيل لنا أن أبي هو سبب حرماننا من طفولتنا، ولهذا كنا نلومه وحده، فلولاه كنا نعمنا بالمرح على البيادر المطلقة، والنوم تحت النجوم أو فوقها، وحتى قبل رحيله، كنا نترك الحرية لخيالنا على الأقل، فنجلب الصور الشعرية من أي مكان، وكنا قد تركنا للطبيعة أن ترفدنا بكل تلك الصور، كنا حالمين كباراً رغم صغر أعمارنا، ونطلب الصور المستحيلة، التي كانت لنا ملكاً خاصاً حاولنا ان نجسدها في صور لا تعرف الخنوع أو الالتباس، وتظل حرة ومترامية المساحات)...**

وكان الشاعر وفياً لأحلامه الشاسعة الملوّنة ولخياله الرحب الباحث ابداً عن الصور المستحيلة والأفكار الطالعة من عمق الواقع اليومي للإنسان.

* تعرفت الشاعر "علي الجندي" قراءة في المرحلة الثانوية؛ وعرفته وجهاً لوجه في الجامعة؛ شخصية آسرة.. عينان بحيرتا شعر وعذوبة وذكاء؛ وثقافة أدبية تختزل رؤى رامبو وبودلير وإليوت وغيرهم من شعراء الغرب والشرق المبدعين ..

أذهلتني شخصيته.. أنا المعلمة اليافعة والطالبة الجامعية القادمة من مدينة بعيدة..مثقلة بظلال عالم نصف ريفي بتقاليده ورؤاه.. أذهلتني أبعاد شخصيته الإنسانية بما فيها من رقةٍ وقسوة؛ هدوء وضجيج؛ ورأيته ابتسامة عذبة قد توّشى ببعض سخرية من الحياة أحياناً؛ وكلمات فراشات وطيور ترفرف بين شفتين حادتي البوح بدويتي الفصاحة..

ومن ذكرياتي القديمة أنني شاركت في مهرجان الشعر الثالث الذي كانت تقيمه جامعة دمشق بتقديم الشعراء المشاركين مع زميلة الدراسة "مريم يمق".. كما كان لي شرف المشاركة ضيفة شرف فألقيت قصيدة " ورقة من دفتر شهرزاد " أذكر منها الآن:

وقفت أمامك المراتِ والمراتِ/ سامرت المساء المرّ في عينيكْ/ صبغت مسامك الليليَّ بالحبِّ/ شربتك نشوة خضراء في فرحي/مضغت هواك كالنعناع مع خبزي/ ورائحة الندى الآسرْ/ وكم صليت بين يديك يا عرياً إلهياً/ تعمدني مجامر طهره الفاجر/فكنت المشتهى أبداً/ وكنت السحر والساحرْ.

بعد انتهاء المهرجان قال لي: لو أنك كنت من المشاركين لكان لك حظ كبير بين الفائزين..

كان لهذه الكلمات البسيطة سحرها المدهش لديّ مما شجعني على الاستمرار بقراءة الشعر وكتابته.

قال بعضهم في تلك الأيام إنني تأثرت بديوانه "الحمى الترابية" فقلت: لست أدري.. ربما؛ وعندما نقلت إليه ذلك قال لي إن لم تخنّي الذاكرة: اقرئي واكتبي ولا تهجسي بما قيل أو بما قد يقال ـ وسيقال الكثيرـ لكن حاولي دائماً أن تكوني أنتِ.. وقد تساءلت وما زلت: هل فعلت ذلك بطريقة أو بأخرى؟.. لست أدري.

وتكررت لقاءاتي به في أثناء فترة الاستعداد للامتحانات الجامعية حيث فُتحت لنا أبواب حديقة كازينو دمشق القريبة من الجامعة للدراسة.. وكان الشاعر علي الجندي يأتي أكثر من مرة في الأسبوع بصحبة ابنتيه فيجلس بيننا ساعات مما أتاح لي التحدث إليه والاقتراب منه أكثر كلما منحت لنفسي فسحة من الراحة.. وأذكر أنه عرّف ابنتيه بي بصفتي "ابنة البلد"...

والبلد هو "السلمية" حيث ولد وترعرع حدّ الإبداع الحقيقي.. وحيث كان **مستراحه الأخير** حسب رغبته في الاتصال الذي كان أجراه منذ حين بابن أخيه مصعب والذي أنهاه بقوله: **" يا مصعب، يوم أموت تختار لي مكاناً لقبري في أرض "السلمية" حيث كانت الشجرة الكبيرة.. قسّمها كما ترى ولكن لا تنسَ يا مصعب أن تختار لعمك الشاعر الغريب مكاناً لمستراحه الأخير في جهة التراب التي تجاورت مع الروح أيام الطفولة والشباب وإلى اليوم".**

وعلى الرغم من أن هذا الكلام يختصر روح الشاعر المختلف عن الجميع بخصوصية غامضة حيناً واضحة في حين آخر فإنه يعبر بهدوء عن تجربة حياة غنية بالعطاء والإبداع..

هل أستطيع أن أمنح روحي بعض رضى إن همست لطيفه مقيماً بين القصيدة والشهقة الأخيرة:

سلامٌ عليكَ بأرض سلمية ترقدُ مثل وليدٍ صغيرِ
ينام بأحضانِ أمٍّ تخاف عليه هبوب النسيمْ..
سلامٌ عليك وأنتَ تعانقُ هذا التراب المعطّرَ بالأغنياتِ
ترددها في ليالي الغياب النجومْ..
سلامٌ عليك.. تقول العصافير والقبرات تقول الكروم..
سلامٌ عليك تقول سلمية كلّ اصطباحٍ بوجهك
سلامٌ عليك...
تعيد صداها على الدهر هذي الشواطي وتلك التخومْ..

❑❑

اضطراب معاجم اللغة العربية

د. محمد ياسر شرف

تعدّ معجمات اللغة ـ أي لغة ـ أهمّ المصادر التي يحتكم إليها في التعريف والتصنيف والضبط والتطوير والإصلاح، وتشير الدراسات الحديثة في اللغات المقارنة إلى أنّ اللغات التي عرفتها شعوب العالم تتجه نحو التكامل، وأنّ كثيراً من اللغات المنطوقة دون كتابة قد انحسرت، إضافة إلى اختفاء ألفاظ كثيرة جداً عن ساحة الاستخدام الراهن لكل لغة من اللغات الحية. ولذا غدت الحاجة ماسّة لوضع معاجم تحفظ أصالة اللغة، ولاسيما بالنسبة للغات التي تعاني من وجود "فصحى، أو فصيحات" و"عامية، بل عامّيات" متعدّدة لا يمكن أن تُكتَب أصواتها جميعاً بحروف اللغة الفصيحة أو الرسمية، أي لغة تدوين المعجمات.

ويتطلب الحديث عن "معجمات" اللغة العربية أو "معاجمها" إشارة منهجية أساسية إلى أنّ ما وصلنا من نِتاج هذه اللغة قد تحقق عبر سنوات مديدة، شهدت تغييرات لم تحظ بإجماع المشتغلين بأمور اللغة وما تزال آثارها ثاوية في الكتب المتخصصة. وقد عالجنا في كتاب "إصلاح العربية" أموراً كثيرة تتصل بموضوع هذه المقالة، نحيل إليه إضافة لما سيرد ذكره من أسماء الكتب والمعجمات التي نتحدث عنها بطبعاتها المتعدّدة دون تمييز نظراً لاعتمادنا على ذكر "المادة اللغوية" فيها حسب ترتيبها التصنيفي.

ونجد من المفيد أن نتوقف عند بعض أمثلة دالّة من اختلال عمل اللغويين القدماء في مجال "الصرف" الذي يعدّ أقل شهرة من اختلال أعمالهم في مجال "النحو" أو "قواعد الإعراب" إضافة إلى مجال "الإملاء" وغيرهما، من ما نراه منصوصاً في المصنفات التي بين أيدينا لأعلام المدارس المتنوّعة؛ للتدليل على وجود حاجة فعلية للالتفات التأليفي المنهجي في المعجمات، يتطلب جهوداً جمعية كبيرة لإنجازه فيكون عوناً للأجيال الآتية.

قواعد لمخالفة القواعد

تشير الملاحظة إلى وجود آثار تركتها "الموسيقا" في اللغة العربية، دفعت باللغويين والنحويين وغيرهم إلى استخدام بعض الألفاظ والأوضاع التركيبية، تخالف قواعد الصرف العامة للغة عندهم، حتى لتبدو بمثابة استثناءات أو خروجاً على ما ينزل منزلة الضوابط، على نحو ما تطالعنا به كتبهم في حالات تكرّر صوت صامت مرتين مع مصوّت قصير يفصل بينهما.

ومثال هذا استخدامهم ألفاظ: برَّ، بلَّ، حلَّ، ردَّ، رفَّ، سبَّ، سمَّ، شدَّ، شقَّ، لجَّ، لمَّ، هبَّ، هلَّ؛ بدل استخدامهم ألفاظ: بررَ، بللَ، حكَكَ، حللَ، ردَدَ، رفَفَ، سبَبَ، سمَمَ، شدَدَ، شقَقَ، لجَجَ، لمَمَ، هبَبَ، هللَ؛ وغيرها كثير في معاجم اللغة وكتبها.

وهذه الأوضاع وأشباهها تختلف عن مسألة "التضعيف" التي نلاحظها في ألفاظ مثل: سَمَلَ وسَمَّلَ، شَكَلَ وشَكَّلَ، كَذَبَ وكَذَّبَ، فَرَغَ وفَرَّغَ؛ إذ يقوم التضعيف هنا بدور بنائي لأداء معنى مختلف.

ويعدّ من الأمثلة على التأثير الموسيقي الدافع إلى مخالفة "قواعد الصرف" أيضاً: عدم النطق بصامت ضعيف مع مصوّت من جنسه، كالواو مع الضمة والياء مع الكسرة. إذ جرى إبدال الواو والياء همزةً، على نحو ما جرى في "قال فهو قاول" إذ جُعلت "قال فهو قائل" وفي "باع فهو بايع" إذ جُعلت "باع فهو بائع". وقد حدث هذا في جموع التكسير التي هي على وزني فواعل وفعائل؛ فقيل في "فوايد" فوائد، وفي "عجاوز" عجائز.

كما حدث في صرف الأسماء مثل هذه المخالفات أيضاً، في صيغ كلٍ من: فَعال، تَفْعال، تِفْعال، فُعال، فِعال، أفعال، فَعّال، فُعّال؛ وكذلك في كلٍ من مصادر الصيغ المشتقة الآتية: إفْعال، انفعال، افتعال، استِفْعال؛ ففي هذه الصيغ جميعاً نجد ـ بالضرورة ـ اقتراناً شاذاً مع مصوّتات الإعراب حين تكون هذه الصيغ معتلّة بالواو والياء ووضع همزة. وقد شاع هذا الإبدال عن طريق القياس الصوتي، رغم انعدام الضرورة لقلب الواو أو الياء، على نحو ما في قولهم: عدوٌ جمعها أعداءٌ، بدل "أعداوٌ".

وقد حدثت المخالفات أيضاً في ما نراه من إبدال الفتحة القصيرة عند مجاورتها فتحة طويلة، إذ جرى تحويلها إلى كسرة قصيرة. والسبب الواضح لهذا الفعل ليس صرفياً ولا وظيفياً ولا إشارياً، بل هو تجنّب النطق بمجموعة مصوّتات متحدة الطابع ومتواصلة، أي إنه سبب يتصل بموسيقا الكلمة وليس قواعد اللغة أو وظيفتها التعبيرية.

والمثال الواضح على هذا نجده في المساواة بين صوتي حالتي النصب والجرّ المختلفتين اعتباراً، في نطق علامة جمع المؤنث السالم المنوّن، رغم اختلاف إعرابهما وتركيب الجملة. إذ قيل: رأيتُ فتياتٍ، ومررتُ بفتياتٍ؛ مع الاحتفاظ بصيغة "هذه فتياتٌ" لحالة الرفع.

وكذا حالة لاحقة المثنى "ان" الألف والنون، التي جُعل ثانيها مكسوراً وهي في حالة الرفع، سواء اتصلت بالاسم أم لحقت الفعل، نحو قولهم: هما يقتلان، انفتح بابان. وجُعل ثاني اللاحقة مكسوراً أيضاً في حالة النصب، سواء لحقت الاسم أم لحقت الفعل، نحو قولهم: إنَّ البابين، فتحتُ بابين.

وحدثت مخالفة قواعد الصرف في صياغة بعض ألفاظ "فَعَل" الثلاثي الصحيح، الذي عُدّ من "المزيد" بحرفين على سبيل المثال، كما في قول اللغويين: جَمَعَ؛ اجتمعَ يجتمع اجتماعاً، فهذه الزيادة صحيحة لم تتطلب "تغييراً" في الأحرف الأصيلة للكلمة.

أما قولهم في الباب نفسه: ذكَرَ؛ ادّكر يدّكر ادّكاراً، فهو لا يمكن عدّه ـ كما فعلوا ـ من المزيد بحرفين. إذ حدث شيء آخر غير "الزيادة" في هذا التصريف، هو "حذف" حرف الذال الموجود في أصل الكلمة (ذكر) ووضع حرف "الدال" بدلاً عنه وتضعيفه وهذا إجراء يخالف ـ بالتعريف ـ عملية الزيادة، فحرف "الدال" مستقل عن حرف "الذال" في اللغة، وقد تمّت هذه التعريفات مبادلتهما اعتباطاً أو اعتسافاً أو بلا تسويغ منهجي دقيق.

ويصحّ هذا على ألفاظ كثيرة أخرى، كما في قولهم عند إدخال الزيادة على الفعل الثلاثي الصحيح: وَصَلَ: اتصلَ يتصلُ اتصالاً. فما حدث في هذه الحالة ليس "الزيادة" وحدها بوضع حرفي "الألف والتاء" في الكلمة، بل جرى "حذف" حرف "الواو" من "وصل" واستبدل به "تضعيف" حرف التاء (اتّصل) مع تجاهل أن هذا التصرّف ـ في الواقع ـ يعني زيادة ثلاثة أحرف وحذف حرف.

وربما كان من المناسب أن يعمد المشتغلون باللغة إلى وضع هذا الأسلوب من تصريف الكلمات تحت عنوان "المعدَّل" على

سبيل الاقتراح، لبيان اختلاف ما يحدثه مستخدم اللغة من تغيير في الأحرف الأصيلة للكلمة الأولى، أي بسبب الزيادة وغيرها من نقص وتضعيف.

واللغويون ـ الذين يبدو أنهم رضخوا لواقع اللغة المنطوقة (الشفوية) التي سبقت في الشيوع لغة الكتابة حسب القواعد المنهجية، ولاسيما في فترة التعلّم الشفوي ـ قد عمدوا إلى الاحتيال على التناقضات بين هذين المعطيين، وسعوا بطرق متعدّدة إلى إيجاد تسويغات للأوضاع السائدة، فالتمسوا الأسباب في الذوق وغيره، ولم يخرجوا عن حدود المزاعم والظنون والترجيحات إلى التغيير الفعلي، وخاصة أولئك الذين أنزلوا الأغلاط والهفوات في كتب "المعجمات" اللغوية في القرن الثالث الهجري وما بعده.

وتظهر المخالفات الصرفية في الضبط المستخدم في صياغة ألفاظ عديدة أخرى، ليست من الأسماء أو الأفعال، بل الأدوات المساعدة في الربط اللغوي؛ مثل صياغة الضمير المنفصل "هُما" للدلالة على المثنى في حالتي التذكير والتأنيث. والصواب أن تستخدم هذه الصيغة للمثنى المذكر فقط، لأنها مستمدة من تحويل صيغة الضمير المفرد المذكر "هُو" الذي حركة أول حَرْفيه ضمٌ. ويتبع هذا أن تُستخدم صياغة "هِما" للدلالة على المثنى المؤنث، باعتبارها مستمدة من تحويل صيغة الضمير المفرد المؤنث "هِي" الذي حركة أول حَرْفيه كسرٌ.

كما تنطبق هذه الملاحظة على صياغة الضمير المنفصل "هُنَّ" للدلالة على الجمع المؤنث، بجعل أول الأحرف مضموماً، كما في "هُم" المستخدمة للدلالة على الجمع المذكّر. والصواب ـ منهجياً ـ أن يكون الضمير المستخدم للتأنيث بقراءة "هِنَّ" أي تحريك أول أحرفه بالكسر، قياساً على ما ذكرناه في حالة مفرده.

ولا يُستبعد أن يكون هذا النوع من الأغلاط أو مخالفات القواعد الصرفية للّغة، قد حدث ـ ثم ساعد على انتشاره وثباته ـ في الاستخدام ما نراه من كتابة الغالبية العظمى من المذخورات الأولى دون وضع حركاتها دائماً، بصورة تساعد على تكريس قراءتها بالصور الصحيحة. وراجت القراءة المغلوطة ـ مع ما راج من عشرات المخالفات ـ تحت الشعار القائل: "غلط شائع خيرٌ من صواب مهجور" والشعار القائل: "يجوز للشاعر ما لا يجوز للناثر" وغيرهما من تخرّصات تحكيم التفضيل الشخصي أحياناً.

بل يظهر مذخور اللغة حدوث تعزيز مخالفات الصرف بمخالفات النحو في بعض الألفاظ أيضاً، على نحو ما جاء في استخدام "الذينَ" المفتوح الآخر في حالات ثلاث هي: الرفع والنصب والجرّ، نحو قولهم "جاء الذينَ تركتهم، ورأيتُ الذينَ نجحوا، وأرسلتُ إلى الذينَ غابوا". وكان مقتضى المشاكلة ـ على الأقل ـ أن تتم المحافظة على حالة الرفع "الذون" الشاذة صرفياً كما هي الحال بالنسبة لجمع المؤنث السالم.

وعزّز وجود هذا الاضطراب "الصرفي ـ النحوي" المشترك، ذي المنشأ الموسيقي لا اللغوي، أنّ المعنيّين ببحوث اللغة العربية قد غضّوا الطّرف عن القياس الذي لجؤوا إليه في حالات أخرى، نعني حينما عاملوا "الذي، التي" المفردتين في حالة التثنية، فقالوا: "حضرَ اللذان واللتان" رفعاً، و"رأيتُ هذيْن وهاتين" نصباً، و"مررتُ بهذيْن وهاتين" جرّاً.

ونرى من المفارقات المنهجية ذات المنشأ الموسيقي في اللغة العربية أيضاً، ما سبقت ملاحظته من عملية "تنوين" أسماء العلم؛ مثل: محمدٌ، نصيرٌ، ناظمٌ، سعادٌ، أميرةٌ، نائلةٌ. فاسم العلم كما يقول النحويون التقليديون "معرفة"، و"التنوين" عندهم علامة من علامات "النكرة" التي هي ـ كما يقولون ـ ضدّ المعرفة؛ فكيف تمّ إقرار اجتماع صفتين متناقضتين في كلمة واحدة؟!

أبسط الإجابات وأدقها منهجياً هي أن الاعتبار الصوتي (الموسيقي) قد لعب دوراً

مؤثراً هنا، كما في تلك الأمثلة التي قدمّناها، في طور تاريخي كانت فيه المنهجية ضعيفة ـ نسبياً ـ والمشتغلون باللغة ينتمون إلى خليط من الأعراق؛ كما إن الهمّ الأساسي بعد هذا تركز على الجمع لا التهذيب، خوف ضياع اللغة، على حدّ تعبير كثيرين منهم.

يضاف إلى هذا ما ذكرناه من استمرار هذه العلامة لتنوين الاسم كواحد من ترسبات غامضة بقيت في اللغة السائدة من لغة سابقة أشرنا إلى بعضها، كانت تستخدم حرف النون ـ الذي هو نطق علامة التنوين صوتياً ـ بمثابة علامة تميّز الاسم عن الفعل.

ويلاحظ الباحث المقارن ـ في موضوع استخدام "اللواحق أو الروابط" في ألفاظ اللغة العربية ـ وجود تاء تأنيث مبسوطة (ت) تدخل على الأفعال، وتاء تأنيث مربوطة (ة) تدخل على الأسماء لتأنيثها أيضاً، ووجود روابط خاصة بالمذكر وأخرى خاصة بالمؤنث ترافق هذين النوعين من الأسماء والأفعال التي يقوم بها المذكر والمؤنث. ويبدو أنّ هذا التمييز غير مطّرد دائماً في المستوى المنهجي، كما في قولكَ: ذهبتُما للمذكر والمؤنث، بينما تقول: ذهبا للمذكر، وذهبتا للمؤنث، وتقول: ذهبتِ للمؤنثة وذهبتَ للمذكر.

وقد تسبّب هذا التمييز في وجود "خلط" أو "إيهام" ناتج من استخدام صيغة التأنيث أو التذكير لما هو يضمّ ـ أحياناً ـ المذكر والمؤنث معاً، حسب ما تقدم في المثال السابق. يضاف إلى هذا خلط الصيغ التي تضمّ الجموع، والتي احتال اللغويون لتسويغها تحت شعار قاعدة "التغليب" التي لا يقبلها منهج فكري متجرّد، فكانت بمثابة طريقة هروب لم تخلُ من مخاطر.

فالتقليديون قالوا: ذهبَ الولدُ، ذهبت البنتُ، ذهبا (للولدين)، ذهبتا (للبنتين)، ذهبوا (للأولاد)، ذهبن (للبنات). وعندما تحدثوا عن جمع من البنات المؤنثات بينهنّ ولد ـ واحد فقط أو أكثر ـ قالوا: ذهبوا، يذهبون.

وكان مقتضى العدالة التطبيقية أن يغلّب الكثير على القليل كما في الحساب وغيره، رغم أنّ الصدق ومطابقة الواقع يفترضان دقّة في التعبير أقرب إلى تحقيق الغرض اللغوي بطريقة أخرى، لا تتضمن هذا النوع "الخجول" من الاعتساف في "التقعيد" المتمثل في تغليب المذكر الواحد على إناث كثيرات، كأنما هنّ أقل "قيمة" على صعيد اللغة أو صعيد العقل أو أي صعيد آخر أهمّ من اللغة والعقل عندهم، ونعني حالة "التخلف" المجتمعي التي كانت ـ وما تزال في بعض المجتمعات ـ ترى المرء أو الرجل أو الذكر أعلى مكانة من المرأة أو الرجلة أو الأنثى.

ولا نعلم أحداً من علماء اللغة العربية القدماء والمحدثين درس مسألة الإصلاح المنهجي للتجاوزات التي أصابت اللغة لأسباب غير منهجية ـ كاستحسان الصيغ الصوتية الذي ذكرناه ـ بصورة منهجية موسّعة. وهو أمر يحتاج مع ظواهر عديدة أخرى إلى تضافر الجهود الدراسية، بغرض تقديم اللغة العربية للمتعلمين من أبنائها وغيرهم في أشكال تساعد على إتقانها ونشر تداولها، ولاسيما عن طريق وضع كتب تحديد معاني الألفاظ ودلالاتها، أي معاجم اللغة.

محتويات المعجمات اللغوية

أدّت صناعة الورق في بغداد ثم غيرها ـ في ما أدّت إليه من نتائج عميقة ـ إلى تشجيع نقل المعارف والمعلومات التي اطلع عليها العرب والمستعربون لدى شعوب أخرى لا تنطق بالعربية، ولاسيما بعد أن صادف هذا التوجّه تشجيعاً من الخلفاء والوزراء والأمراء والأغنياء والثقفاء من الناس.

وشهد العقد الثامن في القرن الثاني الهجري نهضة غير مسبوقة في تأليف الكتب، التي توسّعت المادة المعرفية المودَعة فيها باستمرار، على مدى مئات سنين، مستفيدة من الإقبال على "الترجمة" ومحاكاة الأعمال التصنيفية غير العربية، بوضع كتب على

غِرارها أو النسج على منوالها أو الردّ على بعض محتوياتها حتى إكمال ما جاء فيها من معلومات وأفكار وتساؤلات وأبحاث وتوقعات.

ويظهر تتبع محتويات معاجم اللغة العربية أنها تنطوي على مجموع الخليط اللغوي، الذي سمعه مصنفوها من الناس، وقرأه اللاحقون منهم في بعض كتب السابقين. وقد أخذوه نقلاً كاد يكون حرفياً في أغلب الحالات، حتى تكرّرت عبارات وأمور كثيرة جداً، في المادة اللغوية الواحدة فضلاً عن المجموع الذي شهد اتساعاً وزيادات وصلت بالكتاب الواحد إلى عشرات مجلدات أحياناً، وألجأت عدداً من المصنفين إلى اختصار أعمال السابقين لتيسير الوصول إلى المواد اللغوية التي جرى خلطها بمنقولات متنوّعة.

وقد انطوت تلك المعاجم ـ إضافة لهذا ـ على آلاف المواضع التي تؤكد اضطراب المعاني والدلالات المذكورة للألفاظ، وتداخل بعضها ببعض إلى درجة الغموض والاختلاط بل التعارض والتناقض، من ما يحتاج إلى إصلاحات كثيرة جداً حتى الآن على غير صعيد.

تقول أكثرية من الإخباريين واللغويين إنّ من أهمّ الكتب اللغوية التي شهدتها فترة التعرّف على الورق في تاريخ اللغة العربية، ذلك "المعجم" الذي حمل عنوان "كتاب العين" ونُسب تصنيفه إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي، الذي اختلف حول تاريخ وفاته، بين (١٧٠ ـ١٧٥ هـ). وهو كتاب وُضع لجمع مفردات اللغة العربية، على نظام كانت ـ كما تظهر الدراسات المقارنة ـ تتبعه اللغة الهندية القديمة "السنسكريتية" من جهة تصنيفه على أساس ترتيب الحروف صوتياً حسب نطقها، من الأقصى مخرجاً داخل الفم والجهاز الصوتي إلى أدناها لفظاً في الشفتين.

وجاء ترتيب أصوات حروف اللغة عند الخليل وتلاميذه الذين اشتغلوا معه، والقريبين من فترته التاريخية، كما يأتي:

ع ح ه غ ق ك ج ش ض ص س ز ط ت د ظ ذ ث ل ن ف ب م و ي ا ء

وأورد الكتاب في كل حرف "التقليبات" الممكنة للأحرف المشتركة معه في اللفظ حسب عددها: حرف، حرفان، ثلاثة أحرف، أربعة أحرف؛ أي إنّ المصنّف اعتمد على ما وجده بين يديه من مصادر بناء الكلمات، وهي ـ عنده ـ أربعة أبنية: ثنائية، ثلاثية، رباعية، خماسية.

وقد أظهر استقصاء اللغويين اللاحقين وجود مصادر سداسية وسباعية في اللغة العربية، كانت موضع خلاف في أصلها، أضيفت إلى المعاجم. كما اتبع بعضهم طرائق تصنيف معجمية للألفاظ تقوم على تراتيب أخرى لحروف اللغة، مثل الترتيب "الألف بائي" القريب من الطريقة السريانية التي كانت منتشرة في سوريا والعراق ـ أول البلاد التي وصلتها حركة الفتوح الإسلامية ـ والتي احتضنت تطوّر البحوث اللغوية، وكانت المعين الذي غرف من ثقافاته المصنّفون؛ إذ كانت دمشق ثم بغداد عاصمتين للثقافة إضافة إلى السياسة. يضاف إلى هذا ترتيب المعجم حسب "أواخر الكلمات" الشبيه بما في القصائد الشعرية، من انتهاء أبيات القصيدة بحرف واحد مكرّر.

وتؤكد جهود اللغويين التجريبيين اللاحقة أنّ الخليل لم يبتكر في كتاب العين ومقدمته نظاماً صوتياً واحداً محكماً لمخارج الحروف، وإنما اضطرب بين نظم متعدّدة يختلف بعضها عن بعض. وتعليل هذه النظم لدى الباحثين المقارنين، مع النظام الذي قال به "سيبويه" في كتابه وربما كان متأثراً فيه بالخليل، يتمثل في ترجيحهم الرأي القائل إنّ هذا المصنّف لم يكن قد استقرّ رأيه على نظام واحد بعد، وكان دائم التفكير في المخارج، دائم التجربة لنظُمه، والتغيير فيها.

واستنتج بعض المحدثين المختصين أنّ كتاب العين يؤكد أنّ المصنّف كان يصل في حالة ما إلى شيء يطبقه، ويصل في حالة

أخرى يصل إلى شيء غيره. "وكان الليث (بن المظفر، تلميذه) من الأمانة والعدل بحيث دوّن لنا كلّ هذه المراحل التي مرّ بها الخليل، على حين لم يدوّن سيبويه إلاّ نظاماً واحداً. ونستمدّ الدليل على ذلك من بعض عبارات قصيرة قالها الليث عفواً"(١).

وجدير بالتوقف ـ هنا ـ أن نشير إلى اختلاف الباحثين حول المؤلف الحقيقي لكتاب "معجم العين" الذي لا نستبعد شخصياً أن يكون الفراهيدي قد بدأ تصنيفه، وأكمله تلميذ أو أكثر من بعده. وننطلق في هذا من واقع حاجة مصنِف مثل هذا المعجم إلى وقت طويل لوضعه، إضافة إلى ما نراه في مقدمة الكتاب نفسه من تصريح بأن "محتوى الكتاب" منقول "بالرواية" الشفوية عن الخليل. فقد ورد في المقدمة: "قال أبو معاذ عبد الله بن عائذ: حدثني الليث بن المظفر بن نصر بن سيّار عن الخليل بجميع ما في هذا الكتاب".

وهذا كلام صريح ينطوي على مكمني انتقاد صميمي لا مجال إلى رفعهما:

ـ الأول: عدم تمكّن الباحثين من معرفة أبي معاذ "عبد الله بن عائذ" الذي سمع من "الليث بن المظفر" أحد تلاميذ الفراهيدي، فبقي صاحب خبر حدوث الرواية مجهولاً أو لا وجود له.

ـ الثاني: وصول محتوى المعجم الضخم كله عن طريق "التحديث" يعني حفظه من جانب الكاتب وابن عائذ والليث والخليل، وهو أمر غير وارد لأسباب متعدّدة يؤكدها ما في المعجم من مادة لغوية معرفية شديدة التعقيد والتداخل.

يضاف إلى هذا ما نراه في معجم "العين" من تراتيب تخالف ما ذكر عن الخليل من اعتبار مخارج الحروف، حسب ما لاحظه الزبيدي من أنه "لو أنّ الكتاب للخليل.. لوضع الثلاثي المعتلّ على أقسامه الثلاثة، ليستبين معتلّ الياء من معتلّ الهمزة والواو.. ونحن على قدْرنا قد هذّبنا جميع ذلك في كتابنا المختصر منه، وجعلنا لكلّ شيء منه باباً يحصره وعدداً يجمعه".

وقد جزم الأزهري في مقدمة معجمه "تهذيب اللغة" بأنّ "كتاب العين" منحول على الخليل، وعدّ جانباً من مثالب "التصحيف" اللغوي فيه، فقال: "فلنذكر.. أقواماً اتسموا بسمة المعرفة وعلم اللغة، وألّفوا كتباً أودعوها الصحيح والسقيم، وحشوها بالمزال المفسد، والمصحّف المغيّر، الذي لا يتميّز ما يصحّ منه إلا عند النقّاب المبرّز والعالِم الفطِن؛ لنحذّر الأغمار اعتمادَ ما دوّنوا، والاستنامة إلى ما ألفوا. فمن المتقدمين: الليث بن المظفر الذي نحلَ الخليلَ بن أحمد تأليفَ كتاب العين"(٢).

وقد روى أبو الطيب "عبد الواحد بن علي" اللغوي عن "ثعلب" الشهير لدى المشتغلين بالعربية قوله: "إنما وقع الغلط في كتاب العين لأنّ الخليل رسمه، ولم يحشه.. وقد حشا الكتاب قومٌ علماء، إلا أنهم لم يؤخذ منهم رواية؛ وإنما وجد بنقل الورّاقين، فاختلّ الكتاب"(٣).

وتؤكد عشرات المواضع التصريحية ـ حول سؤال الليث وإجابة الخليل. أنّ مادة المعجم، في الجزء الأول على الأقل، هي من صنع الليث بن المظفر، وتعاقب على الإضافة إليها ووضع الأجزاء الأخرى من الكتاب (الذي لم يصلنا تاماً) آخرون بعد ذلك، هم الذين سمّاهم أبو الطيب "الورّاقين" الذين كان من همومهم التسويقية أن يزيدوا في مادة الكتب التي ينتجونها، حتى صنّفوا مئات الكتب ونحلوها لأعلام في التصنيف بعد وفاتهم(٤).

ومهما يكن من أمر أول المعاجم في المكتبة العربية، والطريق الذي سار عليه المصنّفون، فإنّ من ما لا شك فيه أنّ المعاجم كانت أهم الكتب التي تبادلت التأثر والتأثير في تحديد قيم آثار كثيرة أخرى في مختلف أنساق الثقافة العربية، ومن أهمّ ذلك محتويات الكتب التي وضعت في "معاني القرآن" ودلالات

ألفاظه ومقاصدها، وما أدّت إليه من تصوّرات وآراء متنوّعة، ظهرت في كتب المصنّفين والباحثين والمفكرين في أثواب متفاوتة على مدى مئات سنين وقد حملت وجوهاً وتأويلات لم تقع تحت حصر بعد.

فقد وصف معجم "الصحاح" أو "تاج اللغة وصحاح العربية" الذي رتّبه "إسماعيل بن حمّاد" الجوهري (ت: حوالي ٣٩٣ ـ ٤٠٠هـ) حسب آخر حرف أصلي في الكلمة، بأنه قاصر عن الإحاطة بالمهمّ الفاعل من مفردات اللغة القديمة. وقال فيه المعجمي محمد الفيروز أبادي في مقدمة كتابه "القاموس المحيط" ما نصّه: "لقد فاته نصف اللغة أو أكثر؛ إما بإهمال المادة، أو بترك المعاني الغريبة النادرة"(٥).

وقال عنه المعجمي ابن منظور الأفريقي في مقدمة معجمه "لسان العرب" معبّراً عن ضآلة فائدته اللغوية؛ "إنه في جوّ اللغة كالذرّة، وفي بحرها كالقطرة، وإن كان في نحرها كالدرّة. وهو مع ذلك قد صحّف وحرّف، وجزَف فيما صرف".

والصحاح ـ كغيره من معجمات عربية مطوّلة ـ حافلٌ بالأخبار والحكايات والأحاديث والتفاسير والشواهد المختلطة والتعليقات النحوية والصرفية والتاريخية، وغيرها من الاستطرادات والحشو الواضح في غالبية المواضع. ويشتمل على كثير من الكلمات الغريبة، المنسوبة إلى حياة "البداوة" على حساب الحياة "الحضرية" المستحدثة التي عاشها العرب، مثل: العلاط، العنشط، العملط، العنط، العثلط، العجلط، العكلط، العرقط، الاضطباع، الثرط، الثرطئة، الهرجا، الهقلس، الهلقس.

وقد حشد الجوهري معجمه بقدر وفير من أمثال هذه الكلمات، بحجة أنها كلمات "فِصاح، صِحاح". وترك إيراد كثير جداً من الكلمات التي يحتاج إليها مستخدمو اللغة العربية في عصره، الذي شهد نهضة شاملة في الحياة الفكرية والعملية على غير صعيد في بلاد العرب ومستخدمي هذه اللغة الآخرين.

ورغم ضخامة حجم معجم "الصحاح" وتعدّد أجزائه، فإنه ينطوي على كثير من عدم التلاؤم في طريقة الشرح والاستطراد والتفصيل وإيراد الشواهد، إضافة إلى الخلل وعدم التوازن في تتبع المادة اللغوية أو تضمين المفردات؛ ولاسيما بالنسبة لمستخدمي اللغة العربية من الطلاب والمتعلّمين والناس الذين فصلتهم فترة زمنية ـ ما تزال تزداد بُعداً ـ عن القرون الهجرية الأولى، وقد حلّت في ثقافتهم العريضة المتنوّعة مطالبُ تنأى بهم عن مخزون ثقافات البداوة المنعزلة التي تجسّدها معلومات معجم "الصحاح" إذا صحّ ـ حقاً ـ أنها كانت لغة ثقافات البدو.

ووصف معجم "لسان العرب" الذي رتّبه "محمد بن مكرم بن منظور" الأفريقي (ت: ٧١١هـ) بأنه أضخم معجم للغة العربية حتى فترة ظهوره، وأغزر المعاجم التي سبقته مادة وأوسعها شرحاً وتفسيراً وسلاسة عبارة. فحوى ما يقرب من ثمانين ألف مادة، واشتقاقاتها وفروعها الكثيرة. واشتمل على حشد عريض جداً من الشواهد القرآنية والحديثية والشعرية والأمثال السائرة والأقوال المأثورة، وطرائف ونوادر أدبية وتعليقات متنوّعة وشروحات نحوية وصرفية واستطرادات في تحليل المواد اللغوية والشواهد المذكورة.

وأبرز ما في هذا المعجم الكبير أنه انطوى على قدر كثير من "الألفاظ الأعجمية" المقترَضة، أخضعها ابن منظور لصيغ قياسية عربية، وعدمُ مناسبته المتعلمين وغير المتعمقين في استخدام اللغة العربية وقليلي الصبر والدربة، لأنّ التفتيش عن المفردة فيه صعب وطويل، يعزّزه التداخل والاختلاط بين معاني الكلمات وفروعها وصيغها واشتقاقاتها التي تصل عشرات أحياناً وتتخلّلها شواهد

كثيرة.

ولذا فإن معجم "لسان العرب" يُعدّ ضئيل الفائدة لمستخدمي اللغة العربية في العصر الحديث، ومظنّة للوقوع في أغلاط ومخالفات عديدة، بسبب احتوائه على كثير من الحشو والاستطراد اللذين لا طائل منهما، ولا صلة لكثير من كلامه ونصوصه وتعليقاته بمعجم مخصّص لمفردات اللغة العربية.

يضاف إلى هذا ما في المعجم من فوضى في عرض اشتقاقات المواد اللغوية، وتداخل والتباس في تقديم فروعها. وكذا الإكثار من ذكر الأخبار والحكايات وأسماء الرواة، الذين ينسب ابن منظور إليهم الكلام ويأخذ عنهم الآراء، وغير هذه من ما لا أهمية له بالنسبة لمستخدم اللغة وطالب التدقيق في أصلها، سواء كان من الكبار أم الناشئة المقبلين على تعلّم العربية، ولاسيما أنّ أكثر تلك المذخورات من ما يتصل بالحياة البدوية أو يقلّ من مستواه الحضاري والثقافي عن ما عاشه العرب ووصلوا إليه في الفترات اللاحقة.

وينطوي معجم "لسان العرب" على غير قليل من التحريفات في النصوص التي قدّمها ابن منظور شواهد على كثير من ما ذهب إليه، إضافة إلى أغلاط بين جزئيات المسألة الواحدة، وتعقيدات ناشئة عن تلبيس بعض المواقف والآراء. فأدّى ذلك إلى وجود إبهام وغموض في تفسير طائفة كبيرة من المواد، تضاف إلى الهفوات والأخطاء اللغوية الكثيرة التي نبّه إليها الدارسون المختصون اللاحقون، أمثال الدكتور "إبراهيم بن مراد" في كتابه "دراسات في المعجم العربي" والدكتور "حسين نصّار" في كتابه "المعجم العربي، نشأته وتطوّره".

ومعجم "القاموس المحيط" الذي رتّبه "محمد بن يعقوب" الفيروز أبادي (ت: ٨١٦هـ أو ٨١٧هـ) بدافع سدّ النقوص التي انطوت عليها المعاجم السابقة من مفردات اللغة، وتخليص المعجم اللغوي من كثير الحشو والأخبار والروايات؛ يبدو أنه محشو بأسماء المؤرخين والفقهاء والمحدثين والمفسرين والزعماء والأمراء والملوك وأضرابهم حتى الجن والشياطين، إضافة إلى أسماء المدن والبلدان والأقطار والبقاع والمواقع المعروفة والمهملة، وأسماء الأشجار والزروع والنبات والأعشاب، وأسماء الأمراض والآفات والمركّبات الصيدلانية والعقاقير الطبيّة، وأسماء الوحوش والطيور والحشرات والدواب، وأسماء السيوف والأفراس والأيام والغزوات والسرايا.

كما تشير المادة اللغوية في معجم "القاموس المحيط" إلى وجود مجموعات كثيرة من المفردات والصيغ اللغوية المهجورة أو النادرة الاستعمال، وما سمّاه الفيروز أبادي "شوارد اللغة" التي لم تكن ذات فائدة عملية في عصره، ولا حاجة لإيرادها في معجم يرجع إليه مستخدمو اللغة في حياتهم العامة.

وقد سرد الفيروز أبادي مواد معجمه من الألفاظ والمعاني بصورة متتابعة متلاحقة، دون إشارة إلى انتهاء معنى وابتداء آخر. فاختلطت العبارات الشارحة، وتداخلت التوضيحات والتفسيرات والشروح، وخلت من السلاسة وجمال الصياغة.

وتداخلت معاني الألفاظ ودلالاتها، والتبست المواد اللغوية المهمّة بالحشو الذي بقي كثيراً في المعجم، إلى جانب ذكر مواد كثيرة جداً لا علاقة لها باللغة، وإيراد كلمات غامضة ـ في معرض التفسير ـ تحتاج بدورها إلى التفسير، مثل: إكاف، إسفست، مهيوم، أفاويه.

وبقيت في هذا المعجم أعداد كثيرة جداً من المفردات اللغوية المهجورة، وانطوى على مقادير كثيرة من ما يتصل بحياة البدو الغابرة التي لم يختبرها المصنّف، وأثقل بمعلومات تاريخية وجغرافية وحيوانية ذات صلات بالماضي، وغفل عن تقديم صورة للواقع الذي تولّد فيه؛ نظراً لإقبال الفيروز أبادي ـ

بالدرجة الأولى ـ على أخذ ما وجده في كتب سابقيه، أكثر من إقباله على تجسيد لغة عصره وتشذيب ما وصله من كلام العرب، وإعمال النظر في مخزونات اللغة بعيداً عن الشوائب والحشو المكرور.

خاتمة

إذ نكتفي بهذه الملاحظات المختصرة حول أعمال المعجميين، نؤكد حاجتها إلى عمليات تطوير شاملة، تستهدف تقنين أوضاع اللغة العربية وتنسيقها وتهذيبها، وتوجيه الاهتمام إلى كثير مسائل كشفت عنها البحوث اللغوية الحديثة في العالم، من ما يتعدّى المسّ الشكلي أو الخفيف الذي بذله بعض الباحثين الأفراد وما يزال آخرون يبذلونه، على نحو ما حدث في أهم المعاجم الحديثة الذي صدر بعنوان "المعجم الوسيط في اللغة العربية" بعناية المجمع اللغوي في مصر، وفي "المنجد" الذي سبقه و"الفيصل" الذي لحقه وغيرهما من معاجم قد نعاود الحديث عنها.

والجهد المقصود يعني وجود عمل واسع النطاق على صعد عديدة، تعتمد الدراسات فيها على منجزات التكنولوجيا من الأدوات القياسية والمعدات الصوتية والأجهزة الضابطة والبرامج الإحصائية والدراسات المقارنة، والاستفادة من كل ما من شأنه وضع اللغة في محيط تفاعلي شمولي النظرة يحقق جانباً من التنسيق والضبط اللذين تحتاج إليهما.

ونحن نؤكد الحاجة إلى تصنيف معاجم متخصصة، يتمّ وضع الأمور الخاصة باللغة فيها، بعيداً عن المعارف العديدة الموسوعية، التي حشا بها المتقدمون والتقليديون كتبهم، حتى اختلطت المطالب المعرفية ببعضها، وصعبت مراجعة تلك المجلدات العديدة التي كرّر بعضها بعضاً.

ونرى أنه يجب اقتصار المعاجم اللغوية على تفسير الألفاظ وبيانها، في حدود الحاجة إلى إظهار دلالة اللفظ واستخدامه؛ وأن تُجمع الأفعال والأسماء والروابط في أمثلة واضحة وبسيطة، تاركة إيراد الأخبار والشواهد الموسوعية إلى معاجم متخصصة، في الأدب والجغرافيا والدين والفلسفة والعلوم وغيرها.

ويجب أن تكون واحدة من الغايات الرئيسة للمعجم الحديث ممثلة في طواعيته للاستخدام العام، لا أن يوضَع للمختصين ودارسي اللغة العربية فقط. فاللغة العامة العادية ـ وليس لغة العوام أو الخواص ـ هي مادة المعجم، ويمكن الإحالة إلى بعض معاجم متخصصة في بعض المواضع.

ولا مانع أن تكون المعاجم العامة متعدّدة الأحجام وأعداد المواد اللغوية التي تشتمل عليها؛ فتناسب الغرض من استخدامها ومستوى الأشخاص الذين يستخدمونها، كطلاب المدارس والجامعات، والذين توقفوا عن التعليم في مراحل الشهادة الإعدادية أو الثانوية أو الجامعية، والذين أقبلوا على الحياة العملية في المجالات المتنوّعة ويحتاجون إلى استخدام المعاجم التي تقوّم اللغة وتربطها بأصولها واستخداماتها الصحيحة.

ويمكن أن نبدأ بالمعاجم الصغيرة التي تسد حاجة مستخدمي اللغة العربية بشكل عام، وتورد أكثر الألفاظ شيوعاً وسهولة تناول، فتحدّد معانيها بإيجاز، صارفةً النظر عن النادر والصعب والمهجور. ثم تأتي المعاجم التي تضيف إلى ذلك ما يثري المادة اللغوية من التصريفات والاشتقاقات المستخدمة، ويساعد على زيادة المخزون اللغوي الدقيق، مع عدم الإثقال في تناول المعاني والدلالات؛ إضافة إلى إدخال بعض المختصرات والرموز لمنع التكرار أو حصره في أقلّ ما يمكن من المواضع؛ وهكذا.

الإحالات والمراجع:

(١) حسين نصار: المعجم العربي، ج ١، ص

٢٤٥. دار مصر للطباعة، القاهرة ١٩٦٨.

(٢) الأزهري: تهذيب اللغة، ج ١ ص ٢٨. طبعة القاهرة. وانظر معجم: لسان العرب لابن منظور؛ طبعة مصر ١٣٠٠ هـ؛ ونشرة: دار صادر، بيروت.

(٣) أبو الطيب: مراتب النحويين، ص ٣٠، نشرة حققها: محمد أبو الفضل إبراهيم: دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٥٤. وانظر للمقارنة: ذكر فضائل الخليل للصولي.

(٤) انظر تفصيلات عن ذلك في كتابنا "تدوين الثقافة العربية" ودراسة تطبيقية في كتابنا "شخصية الغزالي ومؤلفاته".

(٥) انظر: القاموس المحيط، المقدمة، ص٣. مكتبة عيسى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٢.

q q

من معارك النقد الأدبي في لبنان: (عصبة العشرة)!

ممدوح السكاف

١ ـ ولادة جمعية أدبية في لبنان تدعو إلى التجديد

في عام (١٩٣٠) تشكَّلت في لبنان جمعية أدبية صغيرة أطلقت على نفسها اسم (عصبة العشرة) وكان رئيسها ميشال أبو شهلا، ومن دعائمها إلياس أبو شبكة وخليل تقي الدين وفؤاد حبيش، أما بقية أعضائها فهم كرم ملحم كرم ويوسف إبراهيم، وأمين تقي الدين وتوفيق يوسف عوَّاد وعبد الله لَحُود ومارون عبود. لم يكن لهذه الحلقة أو الرابطة مَقَرٌّ ثابت معين تلتقي فيه وتجتمع كما يحدث الآن لمثيلاتها الموزعة في أرجاء الوطن العربي بعد أن تطورت البُنى التنظيمية للاتحادات الأدبية والمؤسسات الثقافية بتطور العصر، بل عمدت إلى الاجتماع التلقائي يومياً في إدارة تحرير مجلة (المعرض) ببيروت بين الواحدة والثالثة ظهراً لتناقش أحوال الأدب وأوضاع الأدباء وتتطارح في شؤون الفكر وأمور الثقافة وتلهج بأحاديث الحياة ومشاق العيش. ولم يَدُرْ في خلد أفرادها أن تُشْهَرَ بشكل رسمي وترخص من قبل الحكومة، كما أن الدولة اللبنانية آنذاك ـ وهي تحت السيطرة الاستعمارية ـ لم تقدّم لها أية مساعدة مادية لدعمها ومؤازرتها، والأغرب من هذا أنها افتقرت إلى برنامج عمل واضح محدد وخطة مدروسة معلنة ومنهاج أدبي مُقرر ونظام داخلي معلن؛ لكنها ظهرت على الساحة الصحافية ظهوراً بادياً لتُعبّر عن فكرة ملهمة ترمز إلى انبعاث أدبي جديد وحساسية شعرية مختلفة ونادت بأدب يستمدُّ نوره من شمس الابتكار في حينه وإشعاع الحداثة في وقتها. إلا أن نفراً من أعضائها بحريتهم الذاتية كان يناقض نفسه أحياناً في إنتاجه المنشور ويُناوئ مبادئه المتبناة ويُسفّه آراء التزمها سابقاً وأخذ بها ودافع عنها، ولم يتورع أحدُهم مثلاً أن يُوجِّه سهام نقده النافذة إلى زميل له من العصبة، وهكذا يمكن القول إن رؤيتها النقدية للعملية الأدبية كانت رؤية قلقة رجراجة شأنها شأن أي تجمع أدبي، تجمع أفراده الصداقات أكثر مما توحده الاتجاهات، ويفتقد أبجديته المرسومة أو الموضوعة بمنظومتها المتسقة المتناغمة فكراً وعملاً وسلوكاً أدبياً ليكون الحصاد مُمرعاً على قدر الجهاد مُشبعاً.

لكن الدارس إذا نَقَّبَ عن هدف هذا التجمع الأدبي ومغزاه يجد ألواناً وشيات منهما تأتيان على لسان رئيسها (ميشال أبو شهلا) الذي يُوضّح أنّ دعوة هذه العصبة ترمي إلى "يقظة أدبية نشيطة أهاب بها نَفَرٌ من الأدباء والشعراء الشُّبّان رأى في الأدب المعاصر ما يطبع نتاج الأقلام العربية في هذا البلد (أي لبنان) بطابع التقليد والجمود ويُقيّدها بنزعات

تقف بأصحابها دون اعتبار الجديد وتسوقهم إلى الاستمرار في نسخ القديم وانتحاله ومحاكاته"، وهاله أن تظلّ هذه الأقلام تمعن في الإساءة إلى الأدب العربيّ بما تشوهه من محاسن القديم لفرط ترديده وابتذال بدائعه وبما يولّده نتاجها العقيم في نفوس النشء العربيّ من الرغبة عن لغته والإقبال على الجديد المبتكر، فلكلّ انقلاب مهما كانت وُجهته جيلٌ يعنى في هدم القديم الراسخ وتشييد الجديد على أنقاضه "وواضح من خلال هذا المقبوس أن العصبة بكّرت في المناداة بأدب العصرية أو الحداثة على أيدي من أسماهم "الأدباء الشبان" وهو "مصطلح" نادر الاستعمال ويلفت إليه الأنظار في تلك المرحلة المتقدّمة من الوعي الأدبي المحدود الآفاق آنذاك.

أما الشاعر إلياس أبو شبكة فيعلن غاية هذا "الملتقى الأدبي" بقوله "إن عصبة العشرة قد وقفت جهودها على بعض روح الأدب في جميع وجوهه غير عابئة ـ أمام الضمير والإخلاص ـ بكلٍّ ما سوف يعترض مهمتها من عقبات "وفي مكان آخر من مقالته أو بالأحرى من أحد "بيانات" العصبة يكتب مدافعاً عنها "إن عصبة العشرة قد صممت أن تخدم الأدب العربي عن طريق النقد (وغير النقد) ولن ترجع عن تصميمها مهما توالت عليها تهجمات السباب والشتائم من أولئك الذين لا يُطربهم إلا المدح على سخيفهم المبتذل "ودعا بعدئذ إلى فتح صفحة جديدة في تاريخ الأدب العربي الحديث تمتح من إيقاعات العصر الحديث وتعبّر عن تجليات واقع جديد تظهر ملامحه من خلال نتاج هذه الصحوة الأدبية.

ومن المفيد أن نذكر هنا أنَّ معظم أعضاء هذه العصبة لم يكونوا مجرّد شعراء أو قصاصين، بل كانوا كذلك نُقاداً محترفين أو مُنَظِّرين أدبيِّين أو صحفيين متأدّبين، لهذا كان عليهم أن يكتبوا أدباً في النظريات الأدبية الحديثة (أي المذاهب الأدبية) كما فعل أبو شبكة وأن يُدَبّجوا نقداً تطبيقياً يتناول شعراء الجيل السابق لهم ليثبّتوا أركان حركتهم الجديدة ويمضوا بها قدماً إلى الأمام على أرض أقرب إلى الصلابة كما فعل مارون عبود في كثير من نقدياته وسخرياته، ومداعباته الإخوانية المستحبّة على لوْذَعِيّتها وقسوتها.

٢ ـ بشارة الخوري تحت مبضع العصبة

كان كبش الفداء لوليمة هذه العصبة في التجريح والتشنيع والهجوم والطعن الشاعر بشارة الخوري (الأخطل الصغير) فقد تعرَّض لحملة نقدية عارمة شنَّتها عليه هذه الجماعة الأدبية التي ترعرع أكثر أعضائها في كنفه ونمَّت أدبها نشراً وذيوعاً في جريدته (البرق)، واستظلّت بظلّه وسارت على هديه، وتوسَّلت بصحيفته لبلوغ مقصد الشهرة في عالم الشعر والأدب وكانت من مريديه وعارفي قدره، لكنها انقلبت عليه بعدئذ شرّ منقلب لأسباب متعددة لسنا هنا بصدد تبيانها ورصد دوافعها وقد يكون من أهمها أو في مقدمتها سطوع نجمه وعلو كعبه في مملكة الفن الساحرة وعدم قدرتهم على الوصول إلى مثل منزلته الرفيعة الجذّابة.

وقد عاب أركان هذه العصبة على الأخطل، في شعره، تقليده وغلوّه وزيف مشاعره وكذب عواطفه ووجدوا فيه ممثلاً شعرياً للقديم المتداعي وأخذوا عليه احتذاء الأسلاف والأجداد في مختلف أغراض شعره وخصوصاً في الرثاء والغزل، وكان رأس الباغضين له ولشعره مارون عبود الذي قاد معركة لاهبة على التراث الشعري المستنسخ ومقلّديه ومعارضيه من الشعراء العرب في تلك الحقبة مُلمّحاً فيها إلى الأخطل تلميحاً لا يحيد عنه، قال في بعضها: "إنّ معظم شعرنا العربي لا تزال في أنفه الخزامى وفي حنجرته هدير الفحول وفي رجله خلاخل تخشخش. لقد صوَّر الجاهليون والعباسيون

أنفسهم ومحيطهم في شعرهم، أما نحن فنصوّرهم في شعرنا "وعبود في كلامه هذا يُوجّه نقده إلى الشعراء الحديثين في معيار تلك الحقبة الأدبية الذين ينظمون شعرهم بالروح العربية القديمة والأسلوب التقليدي المحافظ، ويغمز من قناة الأخطل غمزاً رقيقاً في البداية سيتطور إلى تقريع وتأنيب في النهاية.

ويتضح مع مرور الوقت وتراكم الممارسة مذهب مارون عبود النقدي الداعي إلى التوسط بين القديم والجديد، فهو مثلاً يؤيد "الجميل" ويندّد بـ "القبيح" من خلال نقده لقصيدة الأخطل الصغير في رثاء إبراهيم هنانو وفق منظوره لنسبيّة هاتين اللفظتين المطلقتين في المعنى وغير المحددتين في الشروط والمختلف عليهما في الأذواق، ويركز على عنصر المبالغة وكثرة الاستفهام في شعر شاعرنا ويعتقد أنه لا طائل وراءهما ولا وظيفة لهما عنده اللّهم إلا اللعب الضحل بعواطف العامة في نزوعها الوطني الفطري، ويُخاطبه في نقده لقصيدة أخرى قائلاً: "إنْ ظللتَ تفتش عن نفس غير نفسك لتصوّرها لنا فأنت تطلب المستحيل" ويرغب إليه أن يتخلّى قدر الإمكان عن التطرّف في قصيده وأن يبتعد عن شعر المناسبات المتكلّف الممجوج الذي لا رونق له ولا إخلاص فيه وأن يُعبّر عن ذاته بأسلوبه الخاص وشخصيته المستقلّة، وأن يكون ابن زمانه ومكانه لا ابن أزمنة وأمكنة غبرت وطواها الزمان بالنسيان أو بالنكران.

وفي ميدان هذه الجلبة دبَّج أحد أعضاء هذه العصبة مقالة أضرم فيها حرباً ضروساً على شاعر "الهوى والشباب" ذكر فيها قوله "ليس بين شيوخ الأدب في لبنان من يستحق أن يُدعى أديباً، فالأديب كما يفهمه الغرب وكما يُحاول كلٌّ منا أن يكون هو غير الشاعر الذي ينبش قبور الأموات ليسرق أروع ما فيها من معنى وتركيب وصورة وخيال "في إشارة واضحة إلى أن روائع شعر الأخطل مستقاة في أصولها من الأدب الفرنسي، لذلك أطلق عليه شعراء العصبة لقب (حفّار القبور)، وقال عنه فؤاد حبيش في جريدة (المكشوف): "إن الأخطل الصغير لا يزال يعيش في شعره على حساب غيره ويختار ضحاياه من شعراء الفرنسيس أمثال "موسيه وشاتو بريان" وفي مثل هذين المقبوسين نفي لأيّ تجديد أو ابتكار يحفل به شعر الأخطل ومجانفة للحقيقة الأدبية والتبصُّر النقديّ أتت بجرّة قلم صحيفة وصدرت بحكم قيمة إطلاقي متسرّع يرى الكأس في نصفها الفارغ فقط ولا يُعير نصفها الثاني الممتلئ اهتماماً.

أما الأخطل الصغير فقد رأى في هذه الجماعة الأدبية المناوئة له (عصابة العشرة) وليس (عصبة العشرة) في إشارة إلى المعنى الاجتماعي السائد المتداول لكلمة (عصابة) في تلك المرحلة الزمنية وحتى وقتنا الحاضر أيضاً وعدَّ حملتهم عليه حملة ظالمة ذات طابع شخصي مغرض وليست نقداً موضوعياً عادلاً يتطرَّق إلى السلبيات والإيجابيات معاً في صنيعه الشعريّ وتوعّدهم بردّ الصاع صاعين، لكنْ في شعره وتجويده من دون تسفيه "نُقّادِهم" المجحف بحقه فهو بيِّن واضح، لا مشاحة في غيّه وعدوانه أو في صورة مقالات ينشرها في الجرائد والصحف إذا أكرهته الضرورة وتمادى العُداة في غيّهم وعدوانهم؛ وفي المراجعة المدققة لتراث الشاعر المطبوع في كتب يتبّين للمتتبّع أنه قليلاً ما فعل ذلك، وخاصة عندما طرح وجهة نظره في مسألة القديم والجديد في الشعر وخلص إلى أن الأدب كحياة الإنسان المتدرجة وليس باستطاعة الأديب أن يعرف مقدار عمره إنْ كان يجهل تاريخ ميلاده؛ فالقديم في اعتقاده هو القاعدة التي يجب أن ينطلق منها الشاعر، وهو البداية السليمة في أي خطوة يخطوها نحو التقدم والارتقاء، فلا مستقبل بلا ماض ولا جديد من غير قديم.

وعندما أصدر أمين الريحاني كرَّاسته (أنتم الشعراء) تنادى جماعة من المتأدبين أو

شُداة الأدب المعجبين بشعر الشاعر إلى طبع كُتيِّب عنوانه (أجل... نحن الشعراء) يدافعون فيه عن الأخطل الصغير وشعره ليقينهم أنّ كراسة الريحاني موجهة خصيصاً إلى شاعرهم الذي يقدّرون، دون تسميته باسمه تفادياً للإساءة الصريحة من الناقد للمنقود، من الريحاني للأخطل لأنَّ الأول لم يصرّح باسم الثاني.

وقد تجلّى الصدام على أشدّه ـ بعد أن حمي وطيس المعركة وخرجت من إطار العصبة إلى سواها مرة ثانية ـ بين الأخطل الصغير وطريقته الشعرية التي تجمع النهج الاتباعي إلى النهج الإبداعي في نسيج متآلف، وبين سعيد عقل ومدرسته الشعرية المجدّدة المخالفة لرؤية الأول للشعر يوم دعت الجامعة الأمريكية في برنامج ثقافي لها تنفذه في رحاب بيروت، الأخيرَ ليلقي محاضرة عن الشعر الرمزي والأول ليلقي قصيدته المعروفة (عروة وعفراء)، فما إن انتهى شاعرنا من إلقائه المجوّد لقصيدته المتلألئة هذه وسط تصفيق الحضور الحاشد وإعجابهم الباذخ حتى وقف سعيد عقل، وكان في مستهل الشباب وعنفوانه، وخاطب الجمهور قائلاً: "أنا لا أقيم وزناً لشاعر يعيش على ساحل البحر الأبيض المتوسط وتغسل أقدامه الأمواج ويُكلله صنّين بتيجانه ثم يُحمِّل نفسه عناء السفر إلى الصحراء ليُوشّي بها قصائده "فبادر الأخطل بالردّ عليه فوراً متمثلاً ببيتين له من الشعر يتباهى فيهما مفتخراً بمنزلته الشعرية الرفيعة وأستاذيته الأدبية المشهورة:

ومَعْشَرٍ حاولوا هدمي ولو ذكروا

لكان أكثر ما يَبْنُون من أدبي

تَرَكْتُهم في جحيمٍ من وساوسهم

ورحتُ أسْحَبُ أذيالي على السحب

والمتتبع لحركة النقد الأدبي حديثاً لا يستغرب مثل هذه المواقف المتشنجة السابقة بين طرفي العملية النقدية، فقد عدَّ أكثر شعراء الانبعاث العربي كل نقد سلبي موجه إلى آثاره الشعرية تعرضاً شخصياً له يستهدفه كفرد أكثر مما يستهدفه كشاعر؛ وهذا ما تحصّل للأخطل الصغير من اعتقاد إذ كان يقول في مجالسه إن هذه الحملة النقدية الشعواء تنصبُّ عليه من (عصبة العشرة) وغيرها، إنما احتدمت بسبب شهرته المترامية ونجاحه المؤزّر وذيوع صيته وأمجاده الفخمة في الأدب والصحافة والسياسة وبداعي اختياره أيضاً عضواً في المجمع العلمي العربي بدمشق وصداقته الحميمة لأكبر شعراء عصره وعلى وجه التعيين لأحمد شوقي الذي كانت تربطه به علاقة وشيجة جعلت الأخير يطلب رثاءه متى حُمَّ قدَرُه، فاستجاب الأخطل الصغير لهذه المأثرة يخصّه بها أمير الشعراء، وكان مما قاله في ذلك مخاطباً روحه:

سَأَلْتَنِيْه رثاءً، خُذْه من كبدي

لا يُؤخَذُ الشيءُ إلا من مصادره

٣ ـ *الأخطل الصغير يدافع عن شعره ويهزأ بناقديه*

وعودة إلى مطلع الثلاثينيّات من القرن العشرين فقد كان هجوم أعضاء (عصبة العشرة) وسواهم قد اشتدّ على شعر الأخطل الصغير بأقلام (إلياس أبو شبكة) و(ميشال أبو شهلا) و(أمين تقي الدين) و(زهير زهير)، فقد أخذت هذه الجماعة ومَنْ يسيرُ في ركابها تجدُّ في إثر عيوب شعره وتتسقط عثراته، وتسخر من إحالاته وتتصيَّد هناته وتُبرز جماع ما تقدَّم، وفي بعض الأحيان، بل تُضخِّمه بروح من التحامل والتجّني لا تخفى على القارئ المطّلع الأريب الفَطِن وتنتقص من قيمة قريضه مُتّهمةً إياه بالتقليد السلفيّ المغرق

المكرور والمحاكاة السخيفة الممجوجة، كما تتهمه بسطحية الثقافة الفكرية وهزال الشخصية الأدبية، وبالسطو المتعمَّد والسرقة الشعرية من التراثين العربي والغربي وبغزله الماديّ الحسّي، وبإفراطه في نظم قصائد المناسبات، وصعود منابر التكريم والتأبين دون تمحيص أو اعتبار في عدد من الحالات لوزن المكرّم أو المؤبّن، وباتّكائه في صوره وتعابيره وألفاظه وأوصافه على الأقدمين من غير لمحة تجديد إلاّ لماماً وبأنساقه اللغوية المعتادة التي لا أثر فيها للحلم والرؤيا والرمز والغرابة البلاغية والبصمة الذاتية.

فقد كتب أبو شبكة في سنة١٩٣٠ مقالة تعرَّض فيها لشخصية الأخطل وشعره فقال عنه بأسلوب ذلك الزمان في النقد: "يطلع على السابعة والأربعين وقد ورم كيسه لم يعد يحفل بالشعر إلا أنَّ ريقه لم يزل يتحلّب لبعض المقاطع في بعض الأحايين "ولا شك أن الأخطل الصغير كان يدرك ما في هذا النقد اللاذع من حسد لشهرته وغيرة من سيرورته كما ذكرنا آنفاً إذ كان بعضهم يُحاول أن يرقى سُلَّم الذيوع والانتشار من خلال التهجّم المبطّن أو السافر على شعره طوراً وعلى شخصه أطواراً؛ وجاءته الفرصة سانحة تمشي على قدميها كأنها هديّة سنية له عندما كُلِّف هو وليس أحداً آخر غيره من مُهاجميه الكُثر من شعراء العصبة المذكورة أو سواها بإلقاء قصيدة لبنان في حفل تأبين الشاعر حافظ إبراهيم في القاهرة، فاهتبلها مناسبةً ردَّ من خلالها على مكائد هذه العصبة ردّاً مُفحماً عبر سياق أبياتها، معتزاً بعلو شأوه في ميدان الشعر:

شاعرَ النّيلِ جُزْ طريقكَ للخُلْدِ

وخُذْها لمن تريد صَدَاقا

دُرَّةٌ صَاغَها الذي تركَ الحُسَّادَ

تجري ولا تُطيق لحاقا

كلّما أطبق الغبارُ عليهم

حُشْرِجُوا تحته وماتوا اختناقا

ولا يكتفي بمثل هذا الردّ على حُسّاده وإنما تراه في قصيدته (عمر ونُعم) يقول مخاطباً عمر بن أبي ربيعة مستفيداً من جو الفضاء الشعري فيها ليندِّدَ بصغار شعراء هذه الرابطة ومحبّذيها من "العُصبويّين".

حلِّقْ ولا تَحْفَلْ أأزرى حاسدٌ

أو انبرى لحتفه شُوَيْعِرُ

لقد دافع الأخطل الصغير عن شعره وعن ذاته، وهذا حق مشروع له، لكنّ المعروف عنه ـ وعن غالبية الشعراء بشكل عام في أي عصر ومصر ـ أنه كان يضيق بالنقد إلى درجة مغرقة الحساسية. يقول إلياس أبو شبكة في هذا الصدد عندما يصف شخصية الأخطل في رسومه: "قد لا تصادف شاعراً يغضب لكلمة نقد تُرسَل في شعره كبشارة الخوري، فهو من هذه الناحية أضعف خلائق الله، ولقد يحدوه الغضب على من يتعرّض له، إلى استمطار ألوان الشتائم عليه، ولقد تبلغ به الحدّة أحياناً إلى الزوغ عن حدّه وعن الحق الذي قسمه له الله فيزعم أن شعر المعاصرين، إنما هو تريكةُ شعره وأن كلَّ قصيدة تخرج من مخيلة الشباب الذين ألفوه، إنما هي دولة من بنات أفكاره بين الشعراء فيهم".

وفي هذا المقبوس نقف على تحليل لنفسية الأخطل الكارهة للنقد المعتدّة بذاتها إذا كان الوصف فيه منصفاً، كما نقف على اللهجة الاستعدائية الساخرة المتهكمة يكيلها إلياس أبو شبكة إلى كبش فداء (عصبة العشرة) متعرضاً لشخصه دون أن يتعرض هنا لدرس شعره.

ولم يكن موقف الأخطل الصغير من هذا السعار النقدي المتأجج ضده موقف المتفرّج،

فالمسألة تعنيه ولا يجوز السكوت عليها وإلا تمادى المغرضون في غيِّهم، ولم يتسلّح بالصمت كما فعل شوقي عندما هاجمه العقاد والمازني في كتابهما "الديوان" ثم طلع على الوطن العربي بردّ إبداعي عليهما فأصدر مسرحياته الشعرية واحدة وراء الأخرى ليُبَيِّن الخيط الأبيض من الخيط الأسود، وإنما اندفع ـ أقصدُ الأخطل ـ يُفحم أولئك النقاد الذين تهجّموا عليه بقسوة وعنف، ويردّ عليهم بسلاحهم نفسه في الصفاقة والهزء نثراً أو شعراً وراح يتصدّى لهم ليضاعف من إيلامهم في مثل قوله مُوَجِّهاً إلى عدوه الأكبر وخصمه اللدود وناقده البغيض (إلياس أبو شبكة) هاجياً شاعريته المحدودة:

أبا شُبيكة والأيامُ مهزلة

ماذا... أحقاً حذقتَ الشعر أو لعبا

لو كنتَ في الوحش لا أرضاك لي ظُفُراً

أو كنتَ في الطير لا أرضاك لي ذَنبا

ولم تقتصر هذه المعركة النقدية على الجانب السلبي منها وما فيه من مطاعن على هذا الشاعر الضحيّة فقد كان هناك جانب إيجابيّ فيها تجلّى بدفاع المريدين والمعجبين ببشارة الخوري وشعره معتبرين أن هذه الحملة الصحفية الهائجة التي استهدفتْه من قِبَلِ (عصبة العشرة) ومن آزرها من حَمَلَة الأقلام المتعاطفين معها كانت حملة شخصية طائشة في مقام عريض من مقاماتها المختلفة، وأنها لم تنصف شعر هذا الشاعر الكبير ولا أحلّته منزلته المستحقة؛ لأنها لم تر في إنتاجه الشعري إلا الزاوية المظلمة التي تُرضي مراميها وتحقق أهدافها فركّزت جهدها في انتقاد مساوئه الشعريّة، بينما لم تتعرّض لحسناته الشعرية بشيء إلا لماماً، وفي هذا كل الغبن والإجحاف وبُعْدٌ عن الأحقيّة والإنصاف.

لكنّ الذي لا يُنكر أن الأخطل الصغير شاعر مطبوع دقّاق الشاعرية من شعراء الوجه الأصيل المشرق للشعر العربي المعاصر، اعتدل بين القديم والجديد آخذاً من هذا وذاك بالقسط المناسب والمتناسب لقصيدته، واستفاد من الآداب الأوربية فترسَّم خطا الرومانسيين الفرنسيين فكان بذلك حلقة الوصل بين اتجاهات المذهب الإبداعي في الغرب وبين الأدب العربي المتوارث السلفي والأدب اللبناني المستحدث المجدّد، فزوّده بروح غنائية مُستحبَّة، وهو أحد الذين هيؤوا للوثبة الشعرية المتحفزة في حركة التجدد المنشورة لشعرنا المعاصر، مِهادَها وأجواءها فأنار أمام عثراتها ظلمة الطريق وأغناها بألوانه الشعرية المبتكرة وعلى الأخص في شعره القصصي مما ساعد لاحقاً على ظهور "مدرسة" (أبو شبكة) وجماعته من شعراء العصر المجدّدين في الجانب الرومانسي من شعرهم ومدرسة سعيد عقل ومَنْ نحا نحوه في الرمزية وعوالمها وابتكاراتها واكتشافاتها.

إذن يمكن للناقد النَّصَفَة القول: لقد كان الأخطل الصغير الجسر الذي عبر عليه الشعراء الجدد في لبنان من الحروف الكالحة والكتب الصفراء إلى الشعر في ثوبه الجديد ما أمكنت الجدّة رغم اتهامه بأنه شاعر أميل إلى القدامة منه إلى الحداثة وأن الإبداع لم يعرف إلى شعره طريقاً ولا سلك سبيلاً إلاّ على ندرة وضآلة.

٤ ـ مارون عبود ينتقد زميله في "العصبة" (إلياس أبو شبكة)

ومن الغريب حقاً أن يُهاجم إلياس أبو شبكة شاعرية الأخطل الصغير وشخصيته هُجومَه الكاسحَ ذاك ويطعن، فيما يطعن عليه، بقدراته الفنية ويتّهمه بأنه يسطو على الأدب

الغربيّ في شعره وفي قصصه الشعرية التي شُهر بها وبأنه يختلس معانيه وصوره وسَبَحاته الخيالية من نبع الآداب الأجنبية الثرّ عن طريق تمكّنه من معرفة اللغة الفرنسية في مظانّها، ويُحيلُ إبداعات شعرائها إلى نفسه ويدّعيها لموهبته وخاصة عندما تعرَّضت ريشة هذا الشاعر الناقد الصحفيّ المعروف، وهو أحد أهم أقلام (عصبة العشرة) وأنشطها لنقد أبيات من قصيدة الأخطل (عروة وعفراء) فاتّهمه أن بعض ابتكاراتها في المخيلة الشعرية والصورة الشعرية قد جاءت في قصيدة لـ (ألفرد دي موسيه) وأن بشارة الخوري قد لصَّها منه مُعتقداً أن اختلاسه لن ينكشف، وهو هو نفسه أي إلياس أبو شبكة قد وقع في مخطور ما وقع فيه منقوده وفَعَلَ الفعلة ذاتَها، فكان لا بدّ للنقاد والحالة هذه أن يُصارحوه مصارحة رقيقة بهذه المثلبة أو الهفوة تصدر عنه وتندّ عن يراعه ـ هذا إذا كان التأثر بالآداب الأجنبية يُعدُّ نقيصةً أو معرَّةً ـ وقد جلا مثل هذا التأثر أو الاقتباس أو "التناص" بلغة النقد الحديث، زميلُه في العصبة الناقد الدَّوَّاقة مارون عبود وبيَّن له ولقُرَّائه من خلال نقدٍ مُقارب أو شبيه بـ (النقد المقارن) آثار ألفرد دي موسيه ولا مارتين وبصماتهما في شعره وعلى وجه الخصوص في القصائد التي ضمّها بعدئذ ديوانه (أفاعي الفردوس) كما أشار إلى ما لمسه في شعر (أبو شبكة) من مؤثرات التوراة في مجمل إنتاجه الشعري مما يحمل على القول إنه يتكئ على التراث الديني في موضوعاته فلا فضل له في هذا الجانب وهو لا يرقى به إلى الابتكار المنشود كما يتطلبه هذا الناقد الشاعر ـ أي أبو شبكة ـ عند سواه من الشعراء ولا يطبقه على نفسه. ويطرح عبود فكرة جريئة وموضوعية في هذا السياق حين يقول "لا يستحي الإنكليزيّ والروسي والألماني والفرنسيّ أن يدلّنا على العناصر الأجنبية في أدبه أما نحن فنعدّ ذلك عاراً كأنما الفن يهبط علينا من السماء كالمن والسلوى" وهو في هذا الكلام يعرّض تعريضاً مبطناً خفيّاً برفيقه في (العصبة) (إلياس أبو شبكة) دون أن يذكر اسمه تقديراً للزمالة وتخفيفاً لوقع الانتقاد فيما يبدو.

وزادَ نقَّاد آخرون في الهجوم على تقليد (أبو شبكة) لقصائد الشعراء الغربيين المشاهير وتضمين موضوعاتها وأفكارها وصورها وأخيلتها في شعره ورأى بعضهم أنّ عنوان مجموعته الشعرية (أفاعي الفردوس) يذكّر بالشاعر الفرنسي الرمزي (شارل بودلير) في ديوانه (أزهار الشر) من حيث الإحالة والإغراب أو التضاد والتناقض وصولاً إلى الإدهاش والمفاجأة وخروجاً عن المألوف المتعارف عليه بغية التمكن من تحقيق التجديد وضرب القديم. أما (الجيفة) وهي من أشهر قصائد بودلير فقد أشار عدد من دارسي (أبو شبكة) إلى أنه صاغ على منوالها قصيدته (قاذورة) لكنها تصبح عنده (جيفاً) مفرقة في مقاطع شعرية متعددة من القصيدة (الأم) طبّق فيها الشاعر نظرية (جمال القبح) مسقياً تجلياتها من أعمال بودلير الشعرية والنثرية ومن يومياته ورسائله ودفتر كشكوله إلا أنّ (أبو شبكة) وبعض مُحَبِّذيه وناقديه يستنكرون مثل هذا الاتهام ولكن يكفي أن نذكر أنه قد ترجم عن الفرنسية كتاب (بودلير في حياته الغرامية) لدحض مثل هذا الاستنكار، والاعتقاد بصوابيّة هذا التأثُّر.

كان أبو شبكة يتحسس من النقد ولا يرضى رأياً بشعره إلا إذا كان ثناءً وإطناباً شأنه في ذلك شأن منقوده الأخطل الصغير فالاثنان يشربان من نبع واحد هو الارتياح للنقد المادح والانزعاج من النقد القادح، لذلك أنكر في مقالاته ودراساته وهو يردّ على من هاجموا تهلهل شاعريته واتهموه بالاقتباس من الأدب الأوروبي، أن يكون قد استوحى في شعره شعر الأجانب وأعاد كل إبداع تحقَّقَ في إنتاجه الشعري إلى عبقريته الخلاّقة وقدراته المستفيضة من طرف، وإلى اطلاعه القوي

على ثقافات الأمم الغربية المتقدمة من طرف آخر،إضافة إلى تمكنه من العربية وغوصه الدؤوب على أسرارها وعجائبها وتجاريبه في المجتمع وانخراطه مع الناس في دروب العيش ومشاركته الوجدانية لآلام البشر وإحساسه بأن الشعر ابن الحياة.

لكنّ عدداً من دارسي شاعرية (إلياس أبو شبكة) في زمانه والآن يكادون يجمعون على أن الأدب الأجنبي والفرنسي منه خاصة كان مصدراً هاماً من مصادر إلهامه واستحيائه مع حب شديد للسانه العربيّ جعله لا ينطق بلفظة أجنبية طوال عمره في مجالسه الأدبية وعلاقاته الاجتماعية كما كان يفعل أقرانه من الأدباء والشعراء في جيله؛ إذ كان يرى أن العربية من أقدر لغات العالم على التعبير والتصوير وخاصة في دنيا الشعر، وفيها من السحر والجمال ما لا يوجد إلا نادراً في غيرها من اللغات الحيَّة.

ومن الطريف ذكره في هذه المطالعة أن نستحضر مهاجمة (أبو شبكة) للأخطل الصغير فنردّد قول القائل: كما تدين تُدان، وما منكم إلا واردها، فلا كمال في الشعر عند أي شاعر وإنما نزوع وطموح مستمران متواصلان لكمال مُرادٍ مُشتهى تعاني الشخصية الإنسانية المبدعة في سبيل الوصول إليه ما تعاني من جهد وعرق ومشاق وآلام ولكنها لا تصل إلى مبتغاها السامي المستحيل مهما بذلت من قدراتها وشقّقت من عبقرياتها.

ولعله ليس هناك حكم صائب على شاعرية (إلياس أبو شبكة) أُطلق في مرحلته تلك وإبان حياته كحكم زميله في (العصبة...) توفيق يوسف عواد إذ يرى "أن هذا الشاعر يمثل في الشعر اللبناني شيئاً جديداً لا من حيث أنه الشاعر الرومنطيقي الأمثل فقط بل لأنه يشكل صلة الوصل بين جيل وجيل على أنه مستقل عنهما معاً، فقد أطل أبو شبكة على الشعر في لبنان وغير لبنان وهو لم يتحرر بعد من قيود القديم، فالشعراء يقتفون في الغالب آثار العرب منذ مئات السنين فإذا أبو شبكة يقطع معهم مرة واحدة ويغمس قلمه في اثنين: قلبه ـ وما كان أزخره ـ وهذه الطبيعة المحيطة به أرضاً وبحراً وسماء ولوناً وعطراً وظلاًّ..".

ولا شك أنّ (أبو شبكة) كان له دور فعَّال وتأثير واضح في التوجّه الجديد للشعر العربي الحديث فيما بين الحربين العالميتين بما كتبه عن فهمه لهذا الشعر ونظريته فيه، وبما أدخله هو في شعره على الشعر العربي في لبنان من رعشة جديدة ساحرة آسرة أنعشت خطاه المتعبة وأخذت بيده إلى فضاء الوجدانية الصافية المشوبة بنفس متمردة ساخطة وحزن غارق في يأس عميق يعبّر عن قلق وجودي عارم تزحمه أسئلة المصير والوجود، وتؤرقه فلسفة الحياة والموت والخير والشر والروح والمادة، مما يذكّر بالنزعات التأملية المثالية في بعض آثار الشعر المهجري المتوثب آنذاك للإبحار في عوالم النفس الإنسانية والغوص إلى أعماقها، لكن شاعريته وشعريته ـ في رأي أكثر نقاده المنهجيين لاحقاً ـ لم ترفدا معين الشعر الخلاّق المرشح للخلود إلا بقطراتٍ نزرة يسيرة لفتت إليها نظر المنقبين عن الجمال الغني المثالي الراقي والمولعين بالبحث عن ثمين الجواهر واللآلئ في شعره.

٥ ـ سعيد عقل ينصف شاعر "الهوى والشباب"

ويبقى الشعر صفاء ومحبة في القلوب الصافية المحبّة لأنه رسول العواطف الدافئة إلى مثيلاتها في الشعور والإحساس، ويظل ديدن الشعراء في كل عصر ومصر الوئام والخصام والائتلاف والاختلاف، تلك هي سنة الكون وطبيعة الحياة في صراع الأجيال وتمايز الأميال، ولا يخلد في النهاية إلا الأصيل الأصيل ولا يدوم إلا الفن والإبداع لأنهما متعة الإنسان وعامل من عوامل تصعيد روحيته وإشعاع ثقافته في عالم مثقل بعلائق

المنافع المادية الزائلة وإحباط الذات البشرية المرهفة والنضال الإنساني المستمر في سبيل تحقيق حلم العدالة الاجتماعية الشاملة والعيش الحرّ الكريم الشريف للسلالة الآدمية المنتشرة على ظهر الكرة الأرضية.. ومعلومٌ أنه لا يعرف قيمة الشاعر ونبوغه إلا شاعر نابغة مثله يقدّره حق تقديره ويُجلُّ تفرّده عن بقية خلق الله بما أوتي من موهبة ونُفخ فيه من مقدرة تجعلانه يعزف على قيثارة الكلمة ما لا يستطيع غيره من الناس أن يفعل فعله ويؤثر تأثيره ويجاريه في سبقه وابتكاره وذيوعه وانتشاره.

وتأسيساً على هذه الفرضيّة المطروحة وانطلاقاً من معانيها النبيلة لا نستغرب أبداً أن يكتب سعيد عقل بعد حوالي ربع قرن من حادثة الجامعة الأمريكية ببيروت سالفة الذكر مقدمة ضافية لديوان الأخطل الصغير فيدبّجها بنثره الفني الراقي عام (١٩٦١) ويقول في مطلعها: "شخصياً أحببتُه ما كففتُ رغم ما تقوَّلوه حول خطبة لفظتُها ذات ليلة ونحن على المنبر الواحد، خصصتُ بها الشعرَ قديمه والمعاصرَ، فزعموني تعمَّدتُها أذيّةً له وفهمها هو هكذا بضغط من الجمهور؛ حتى إذا ردَّوه إلى الكلام كرَّةً أخرى وهاجمني ببيتين له قديمين، رحتُ أصفّقُ لهما كما ولا أحد، وفي بالي الخلي أننا هو والبيتين وأنا أعداء حقاً... ولكنْ مَنْ يجهلون؟!

وانقضى العمرُ.. وهذا نحن نكذّبُ الليلة المباعدة: أنا أدعو إلى تكريمه وهو يكلفني التقديم لديوانه... ما أروع الحقيقة تُفصح وحدها عن مكنون.. تفضح نفسها... فتفضح طيب القلوب..".

وهاأنذا ـ كاتب هذا المقال ـ أتملّى من صورة فوتوغرافية أمامي فأراها تجمع الأصدقاء الأعداء، من قبل حلول المعركة الناشبة أو من بعدها (وأرجّح من بعدها بحدسي فقط) أصدقاء الحرف النقي وأعداء المذهب الأدبيّ: فؤاد حبيش وإلياس أبو شبكة وخليل تقي الدين وميشال أبو شهلا ومعهم صديقهم في مدارج الحياة وعدوهم في مسالك الشعر (بشارة الخوري)؛ فيالها من مفارقة مستحبة ومنظر مؤثر..! إنْ دلّ على شيء فإنما على صدق مقولة إن (اختلاف الرأي لا يُفسد للودّ قضية).

٦ ـ دور عصبة "العشرة" في الحركة الأدبية والشعرية في لبنان

قد لعبتْ التجمعاتُ الأدبيةُ المجدّدة في الوطن العربي دوراً رائداً وقامت بمسؤولياتٍ جسام في التأسيس لأدبنا الحديث عامة وللشعر منه خاصة في فترة ما بين الحربين وصولاً إلى الستينيَّات من القرن العشرين أمثال تجمع مدرسة الديوان وجماعة أبولو و"رابطة الأدباء"، و"النهر الخالد" في مصر وجماعة الثالوث الرومانسي في تونس بإشراف الشابي وندوة ديك الجن في سورية بزعامة وصفي قرنفلي وجماعة الوقت الضائع في العراق برئاسة بلند الحيدري.. إلخ..

ولا ريب أن جماعة (عصبة العشرة) قد أثرَتْ الحركة الأدبية والشعرية المعاصرة في لبنان خلال حقبة نشاطها التي امتدت لبضع سنوات إثراءً قيماً بما فتحته من معارك نقدية لاهبة تعرضت بأنواع من الدراسة والتحليل والتبصّر والنقد لكبار الشعراء اللبنانيين السلفيين الأعلام وكانت جولاتها وصولاتها تدور حول القديم وشيوخ الأدب والجديد وشبان الأدب وحول الأصالة والتقليد والحداثة والتجديد وحول النزعة الذاتية في الإبداع الشعري والاتجاه الكلاسيكي في النظم وحول ضرورة إحكام التخطيط العقلي في بناء القصيدة وضبط وحدتها العضوية أو المعنوية،

وحول حاجة التقليل من مشاعر الإجهاش العاطفي المتخاذل المزيف وخاصة في غرض الرثاء لاستدرار العطف والدموع، وحول نبذ تقمص شخصيات الأغيار من الشعراء في صنيع الشاعر لأثره الشعري بحيث يتميز بكينونته الشعرية المفصحة عن شخصيته الفنية وسوى ذلك من أمور الشعر وشؤونه، مما يجري شبيه له في المناشط الأدبية والنقدية عبر جغرافية الوطن العربي حتى كتابة هذه السطور ونحن في مطالع الألفية الثالثة.

والحق لا بُدَّ أن يقال: إن فرسان عصبة العشرة لم يكونوا جميعاً فعّالين دائماً في حركة نشاطها، يخوضون معاركها على مستوى زملائهم من الاهتمام والجديّة وبالاندفاع نفسه والحمية ذاتها، هذا بالإضافة إلى أن عدداً منهم لم يتحلّوا بامتلاك الروح الثائرة على الأنماط الشعرية القديمة والمدارس التقليدية ولا كانوا مسلحين بسلاح الثقافة الجديدة بالقدر الكافي، فقد ظل ستة منهم خارج نطاق حيوية (العصبة) ينتمون إليها بالاسم فقط على الأغلب، لكنهم في واقع الحال لم يقدّموا خدمة مشهودة لها تدعم وجودها وتعمّق فعاليتها وتجعلها تقف في وجه خصومها بثبات أكبر، وإنما اقتصر نشاط أعضاء العصبة أدبياً وإنتاجياً على أربعة منهم كانوا طاقتها المعطاء وصوتها الملعلع في الفضاء وجنانها الصلب ومراسها الصَّعب هم رئيسها ميشال أبو شهلا وأمين تقي الدين وفؤاد حبيش وإلياس أبو شبكة مما حدا بالأخير أن ينظم بيتين يشير فيهما إلى (الأربعة) العشرة ودورهم في حمل مسؤولية العبء عن الباقين القَعَدَة يقول فيها:

أربعة لكنّهم

عند القياس عَشَرَهْ

إذا أهابوا بالدُّجى

أرخى عليهم قَمَرَهْ

وفي اعتقادي أن الشعور بأهمية دعوة (العصبة) إلى إنشاء أدب جديد يتصدّى للتقليد والاجترار السائدين في الأدب القديم لبنانياً وعربياً هو الذي دفع هؤلاء الأربعة إلى أن يقوموا بمهام العشرة ويشمّروا عن أقلامهم لسدّ فراغ غيرهم من أعضاء العصبة الكسالى أو المشغولين بمسائل أخرى قد تكون أكثر جدوى في رأيهم أو الذين يؤثرون الراحة على خوض المعارك وقراع الأعداء أو لا يمتلكون الشجاعة الأدبية على منازلة الخصوم، فاضطروا ـ أقصد الأربعة الناشطين ـ والوضع هكذا إلى توقيع مقالاتهم ونقودهم في الصحف والمجلات بأسمائهم الحقيقية أحياناً وبأسماء مستعارة في أحايين أخرى ليغطّوا تقصير المقصّرين من أعضاء العصبة وخوف خائفيهم من مغبة خوض معامع نقدية حامية الوطيس قد تأتي نتائجها وبالاً عليهم أو أنهم ليسوا مقتنعين بفائدتها على أرض الواقع. وكان من جملة هذه التوقعات المستخدمة لأولئك المتطوعين بسدّ فراغ المتباطئين (أبو فريد) و(رسام) و(عصبصب) و(أبو ناصيف) و(جوّابة) و(منخل) وقد صار لزوايا كتّابها في الجرائد اليومية والأسبوعية متابعون ومناصرون ومحبّذون وأصبحت تشكل هاجساً مقلقاً يهيمن على الجو الأدبي السائد ويتخوّف منه المتخوفون من الشعراء المعروفين أو أدعياء الشعر.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ من يرجع إلى المراجع في تلك الفترة يرى أن الحركة الأدبية في لبنان قد استأثرت بنشاط (عصبة العشرة) تشريحاً وتجريحاً؛ وهكذا فقد خلقت بإنتاج أصحابها النقدي المشكلات وولدت العداوات وهي تعيد النظر في تقويم إنتاج بعض الشعراء والكتاب ممن كانت لهم سيرورة وانتشر لهم صيت وتردّهم إلى أحجامهم الحقيقية وقاماتهم الطبيعية أحياء كانوا أم أمواتاً، فضجّت منها مجالس الأدباء ومحافل المثقفين وصار يُحسب حساب أي حساب

لمقالات أعضائها الواخزة وتوجّس منها خيفةً وذعراً أمثال الأخطل الصغير من الشعراء وفزعوا أن تطالهم برمائها أو أن تضعهم على السفّود كما وضعت غيرهم.

إجمالاً؛ لقد كان لنشاط هذه العصبة أصداء مترامية وآثار متفاعلة لا في لبنان وحده بل إن ترجيعاتها ونتائجها امتدت أيضاً إلى بقية المجتمعات الثقافية والبيئات الأدبية والمنتديات الفكرية في أقطار المشرق العربي، ولاقت في كل مكان وصلت إليه أفكارها وأطروحاتها تأييداً وتجاوباً من نفسيات الأجيال الطالعة المتفتحة على صوت الجديد وإيقاعه المغاير وهذا مما ضاعف من إيمان العصبة، في مرحلة تألقها، بنشر رسالتها في الانبعاث الأدبي الثوري والتوجّه القومي الحضاري وشجّعها على المضي في وظيفتها التنويرية ولكن ذلك استمرّ إلى حينٍ مرسوم وأجل محتوم تبعثر بعدهما شملها وانفرط عقدها لأسباب متعددة لسنا في صدد رصدها وتبيانها قد يكون في مقدمتها أنها لم تتقيد بنظام أدبيّ وإجرائيّ متفق عليه بين أعضائها يضع خطة عمل مدروسة ويجهد في تنفيذ برنامجها وإنما كانت طرق أدائها عفوية تلقائية بنت ساعتها ورهينة لحظتها، لذلك اتسمت رؤيتها الأدبية في أحيان عديدة وحالات مختلفة بغلبة الطابع الانفعالي عليها أكثر من غلبة الرصانة النقدية في إنتاجها المتفاوت القيمة والتأثير إضافة إلى عدم وجود مَقَرّ خاص بها تُعقد في رحابه اجتماعاتها التنظيمية وتخرج بخطة عمل أدبية مدروسة ومبرمجة تسعى إلى تحقيق أهدافها وتطلعاتها التثقيفية. وهكذا آلت إلى الزوال خلال بضع سنوات مثلها مثل الحلقات الثقافية قصيرة العمر في تلك المرحلة لكنها دخلت تاريخ الأدب العربي الحديث من أوسع أبوابه واستقرت في جانب شاسع من محرابه ثم مع مرور الزمن حلّت محلها في لبنان روابط أدبية جديدة كان من أهمها جمعية (أهل القلم).

المراجع والمصادر:

١ ــ الأخطل الصغير: حياته وشعر ــ د. مفيد قمحية.

٢ ــ مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية ــ د. نسيب نشاوي.

٣ ــ تاريخ الشعر العربي الحديث ــ أحمد قبش.

٤ ــ الشعر العربي الحديث في لبنان ــ د. منيف موسى.

٥ ــ مجددون ومجترون ــ مارون عبود.

٦ ــ ديوان الأخطل الصغير.

٧ ــ إلياس أبو شبكة: دراسات وذكريات ــ جورج غريب.

q q

موقع أمين نخلة الشعري

د. علي زيتون

كان رواد النهضة الأوائل من الشعراء مقتنعين بنهائية الوضعية الفنية التي قامت عليها القصيدة العربية القديمة ونموذجيتها، لأنهم بعد أن أوجسوا خيفة من الثقافة الغربية المحمولة إليهم على رؤوس الحراب، ووجدوا أن الشعرية العربية في زمن الدول المتتابعة كانت قد اتخذت لنفسها منعطفاً غير سوي، ولا يمكنهم الاعتماد عليها من أجل إحداث نهضةٍ تطلعوا إلى القصيدة العباسية ملاذاً يعتصمون به ويستقوون به على إنجاز نهضتهم. ويعني كلُّ ذلك أنهم الجيل الذي تطلبت منه المرحلة التاريخية التي عاشها أن يضع المدماك الصعب والخطير لصرح نهضة الشعرية العربية الحقيقية. ومأساتهم في الارتكاز على قوالب فنية جاهزة يعبرون بها عن خصوصية تجربتهم الشعرية هي مأساة لا مفرَّ منها في مثل تلك الحقبة الحضارية التي أظلتهم، فهم غير قادرين، بالطبع، أن ينتجوا لغتهم الشعرية الخاصة بهم، لأنهم الجيل الذي انفتح على الثقافة بعد أجيال عديدة من الأميّة المستحكمة التي حالت دون النماء الثقافي والحضاري الطبيعي الذي كان يجب أن يمتد من زمن أبي تمام وأبي العلاء إلى زمنهم. فهم يواجهون صدمة الاستفاقة التي تسمح لهم بتمثل ما أنتج دون أن تمكنهم من إنتاج الثقافة، والثقافة الفنية هنا على وجه الخصوص. بدوا وكأنهم يبحثون عن جذور لهم فوجدوا جذوراً قد مالت إلى اليبس وتحتاج إلى كثير من الوقت والتروية والعناية لكي يسري نسغ الحياة في عروقها فتعطي أكلها. فعلينا بناء على ذلك أن نتفهم حقائق تلك المرحلة، فلا نتعجل بإدانتها كما أدانها أولئك الذين عدوها مرحلة انحطاط عقبت مرحلة نهوض مشهدها عصر الدول المتتابعة، لأنها استعملت قالباً فنياً جاهزاً، ونسوا أن نتاج المرحلة التي سبقتها قد استعمل قوالب معنوية جاهزة والتفتيش عن قوالب لفظية جديدة لها لا يعد نهوضاً على أي حال من الأحوال.

ومهما يكن، فإن جيلاً آخر من الشعراء قد شكل نتاجه استعادة للروح ومحاولة للخروج على سلطة التراكيب الجاهزة متجهة إلى إنتاج لغة شعرية تخصها. وقد أطلق بعض الباحثين اسم الكلاسيكية الجديدة على نتاج هذا الجيل الذي عرف منه في لبنان أمين نخلة والشاعران الزحليان سعيد عقل وخليل فرحات. وإذا كانت تسمية شعرنا القديم بالكلاسيكي غير دقيقة، فإن تسمية شعرنا الذي يقوم بمحاولة الخروج عليه بالكلاسيكي الجديد غير دقيقة أيضاً، وهو يشكل فاصلاً بين مرحلتين: مرحلة شعر النهضة، ومرحلة شعر الحداثة، يقول أمين نخلة في أثناء حديثه عن حبيبه الأول:

سينشرنا الصباح على الروابي
على الوادي، على الشجر الأغنِّ

وإذا كانت الكلمات الأخيرة من هذا البيت (على الروابي، على الوادي، على الشجر الأغن) متشبثة بدلالاتها الموضوعية، بوصفها مقومات البيئة الجبلية التي كان الشاعر يقطفها، إلا أن التركيب الأول من هذا البيت (سينشرنا الصباح)، يختزن كيمياء الشعر، ولا تكمن هذه الكيمياء في إسناد الفعل (ينشر) إلى الصباح فحسب، ولكن في تعديته إلى نون الجماعة التي تحتضن كلاً من الشاعر والحبيب الأول؛ لأن هذه التعدية ستستبدل هوية الحبيبين الموضوعية بهوية فنية جديدة هي الهوية النورانية التي تخلع عنهما طبيعتهما البشرية، وتكسبهما طبيعة أثيرية سوف تفعل فعلها في الصباح وفي الطبيعة. فالصباح ليس الصباح ولا الروابي والأودية والأشجار هي الروابي والأودية والأشجار. باتت ترتبط جميعها مع الحبيبين بعلاقة فنية هي الأخرى، قوامها الإيقاع بحبهما.

إننا حيال تعامل جديد مع الكلمات. أعاد الشاعر إنتاج دلالاتها على ضوء تجربته الشعورية. وهي تنتمي إلى نصها دون سواه من النصوص الشعرية التي سبقتها، ومن بينها نصوص أمين نخلة نفسها. ولعل هذا العمل من أهم مقومات الحداثة التي لم تكتمل لشاعرنا بسبب طبيعة المرحلة الثقافية الحضارية التي عاشها، فهي لا تسمح بأكثر مما كان.

وهذا البيت ليس نهضوياً، لأنه لا يتطلع إلى التجربة الشعرية العربية القديمة مثالاً، وهو ليس حداثياً في الوقت نفسه، لأنه ليس نتاجاً لرؤية حضارية ثقافية حديثة وشاملة إلى الكون. ومن الجدير بالذكر، أن هذا البيت لا يشكل صيحة يتيمة في الديوان؛ ولكنه اضطراد ينسحب على معظم أبيات المجموعة الشعرية وما أحيلى تلك المؤاخاة التي أقامها الشاعر بين الوتر وشوقه من جهة، وبين هواه وآه المغني من جهة أخرى.

على الوتر الحنون خلعت شوقي

وماج هواي في آه المغني

(م.ن، ص ٢٨)

لأن تعدية الفعل (خلعت) مرّة إلى (شوق) الشاعر، ومرة إلى (الوتر) بواسطة حرف الجر (على) قد أعادت إنتاج دلالات كلمات صدر البيت. وفعلت مثلها تعدية الفعل (ماج) في عجزه.

ولنتابع هوية كل من الكرم والعنقود في قوله:

الكرم أورق يوم جئت عريشه

أروي عن الشفة التي قبلتها

وترنح العنقود يقطر لذة

لما أنثنيت فقلت: إني ذقتها (م.ن ٣١)

فالكرم والعنقود كلاهما يعيان ما يقوله لهما. فهما ليسا كرما وعنقودا موضوعيين، بل كرم وعنقود خرجا على انتمائهما إلى الطبيعة لينتميا إلى وجدان الشاعر وانفعاله. وحديث الشاعر لهما عن شفتها لم يبق حديثاً موضوعياً يتكون من أصوات وكلمات، تماهى مرة مع الشمس والدفء فكان فعل إيراق للكروم، ومرّة أخرى مع القداسة فكان فعل عشق للعنقود جعله يقطر لذة. والشفة في الحالين لم تعد شفة عادية لامرأة جميلة باتت تضمر كل ما يقدر عليه هاروت وماروت من سحر.

كلمات البيتين جميعها اكتسبت أبعاداً دلالية لم تكن لها قبل دخولها فيهما فتحقق ما تبتغيه الحداثة في جانب دون آخر.

ولا تكمن شعرية أمين نخلة في قدرته الفائقة على إنتاج كلماته من جديد مع كل نص شعري يعبر فيه عن وجدانه، ولكن في محاولته أن تكون القصيدة متماهية مع الصورة الشعرية ومساوية لها. ففي قصيدته: "اسم الحبيب" التي تشكل نموذجاً للقصيدة التي

تدور حول جزئية واحدة يقول:

إذا لفظ اسمك الغالي ارتوت شفتي

وكنت أحسبُها في الماء ما ارتوت

يطيب باسمك ريقي في مدار فمي

ويستقرُّ لساني فوق سُكّرةِ

وكم تذوقتُ، بعد اللفظ، أحرفه

كأنها ما مضتْ، من بعدِ أن مـ ـتِ

حرفٌ من اسمِكِ أشهى لذّة وشذا

في سرحةِ الحب، من ريح معطّرةِ

(م.ن، ٤٦)

إذا تجاوزنا قوله في مطلع الأبيات (إذا لفظت) الذي يرتبط مع اسم الحبيب بعلاقة موضوعية فإننا نجد أنفسنا أمام خروج بهذا الاسم عن نسقه الموضوعي إلى ثلاث هويات فنية متباينة: هوية الماء في البيت الأول، (إذا لفظت اسمكِ الغالي ارتوت شفتي) وهوية الطعوم اللذيذة، في الثاني والثالث: (يطيب باسمك ريقي) (وكم تذوقت بعد اللفظ أحرفه)، وهوية الرائحة في الرابع (حرف من اسمك أشهى لذة وشذا) ولقد أنتجت كل هوية على حدة، نظام علاقات فنية بين أشياء الوجود. فالفعل (لفظت) في البيت الأول بات يعني (شربت) الذي لم يعد يشكل علاقة إرواء بين الماء والشفة. استبدل الماء بكلمة اسمها، وصادرت الشفة وظيفة الذائقة الفنية حتى لكأننا أمام دنيا جديدة من العلاقات ليست من الواقع في شيء.

وقل الأمر نفسه بالنسبة إلى هوية الطعم التي أعطت الفعل (لفظت) بعداً جديداً هو (ذقت) الذي لم يعد يشكل علاقة تذوّق ما بين الطعوم واللسان، استبدل (السُكَّرة) بكلمة اسمها، وصادر اللسان وظيفة الذائقة الفنية أيضاً. وكذلك الأنف في عملية شمِّه لذلك الاسم. ولئن دلّت هذه التعددية في الهويات الفنية على شيء إنما تدل على سعي جاد يقوم به الشاعر بحثاً عن أبعاد دلالية جديدة لكلمات نصه، في محاولة منه لتسمية الأبعاد الجديدة التي اكتشفها في (اسم الحبيب)، بعد أن هدته إليها تجربته الشعورية وانفعاله. وإذا كانت المسافة القائمة بين حقيقة الأشياء واللغة عصية على الإلغاء، فمن الأجدى أن يهتم الشاعر في نصٍ من النصوص بجانب واحدٍ من حقيقة ذلك الشيء (اسم الحبيب). حيث تصير تجربته الشعرية تجربةً معرفية ذات طبيعةٍ خاصة متعلقة بالحقيقة الشعرية المباينة للحقيقة المنطقية ولعل هذا التأرجح بين هويات فنية متعددة لمسمى واحدٍ هو سمة المرحلة الفنية الشعرية التي ينتمي إليها الشاعر أمين نخلة. فهي غير قادرة على إنتاج أحسن مما كان.

وينتمي إلى تلك السمة نفسها إنشداد أمين نخلة إلى الموضوعية في نصه نفسه. (وكنت أحسبها في الماء ما ارتوت) و(حرفٌ من اسمك). ونجد هذا الانسداد، وإن كان بصورة أخفَّ، في نصٍ آخر قارب الصفاء الشعري والالتفاف حول هوية فنية واحدة. وذلك في أثناء حديثه عن قمر الليل في قصيدته: (بيت الحبيب)

قمرُ الليل دار حول شبابيك

حبيبي، وعاف شمَّ القصورْ

هو أدرى بأهله أين حلّوا

من زوايا مخادع وخدورْ

جاء ينميك طلعةً، وجمالاً

معمّاً، مخولاً، في البدور

(م.ن، ص ٩٠)

استقر على هوية فنية واحدة للقمر، هي هوية رسول الغرام المتعاطف مع المحبين في الأبيات الثلاثة لولا أن عاد فذكرنا بطبيعة القمر الموضوعية إلماعاً من خلال التشبيه الضمني الذي ينطوي عليه قوله: (يا معاً وفحولاً في البدور). والتركيب وإن انطوى على إعادة إنتاج لذلك التشبيه إلا أنه يرتكز على تشبيه استهلكته الشعرية العربية القديمة. ولا نطالب أمين نخلة أن يجتاز زمنه إلى زماننا، وإن كان قريباً، ولكننا حاولنا الإشارة إلى بعض مقومات لغته الشعرية، وإلى موقعها بين شعريتين: شعرية عصر النهضة، وشعرية الحداثة. ولئن دل ذلك الموقع على شيء، إنما يدل على أن شاعرنا لم ينقد وراء الشعرية المستسهلة فكان بعناده ذاك من المؤسسين لمرحلة شعرية جديدة. وحسب الشاعر أن يخرج على الأصول المستهلكة، ليؤصل للشعرية من جديد، فينتمي إلى فحولة لا يرقى إليها إلا أولئك المسكونون بهاجس التغيير مع قناعتهم المكينة بالانتماء إلى التراث. فيصير التغيير دفعاً بالتراث إلى مراقٍ جديدة. ولقد كان إحساس أمين نخلة بالتغيير شديداً. ولا نجد أدل على ذلك من حديثه الذي سطره في أثناء تقديمه لطبعة "دفتر غزله" الثانية: "ويا ليت شعري، أيكون "لدفتر الغزل"، في هذه الطبعة الثانية ما كان له في الطبعة الأولى من بهجة الجديد، ومن طراءته وغضاضة لونه؟ ألا يعبر هذا الكلام عن إحساس مرهف بتلك العلاقة الدقيقة بين اللغة الشعرية وحركة الحياة؟ فالحياة المتجددة باستمرار تتطلب شعرية متجددة باستمرار وإن كان ذلك لا يعني أن نضارة النص الشعري تصبح باهتة عندما يطالعنا نص جديد بنضارته. فالجمالية الخالدة هي تلك التي تشكل فرادة غير مسبوقة وغير قابلة للتكرار.

q q

نقد الكوجيتو الديكارتي
وجدلية العقل والفكر والذوق
لا قيمة للحياة دون حوار واجتهاد

د. محمد جبر

قد تختلف وجهة النظر من إنسان إلى آخر حول هندسة شكل من الأشكال، أو حول حرارة لون من ألوان هذا الشكل، أو ذاك، أدبياً كان، أو فنياً، أو علمياً، كونياً أو إنسانياً.. ولكن هل يختلف المفهوم الإنساني، أو النظرة إلى ما يمس مكنون الجوهر ومضمونه من حيث قضيته الزمنية، أو الكونية، أو المكانية، أو الإنسانية إلخ..

كيف يقع الخلاف حول الجوهر وهو عقل الشيء وروحه الفاعلة بالأشياء، والمتفاعلة في هندسة الأشكال وحرارة الألوان؟!. وخاصة أن الذي يجمعنا حول هذا الجوهر والاتفاق عليه، هو مضمون صفاته المشتركة التي هي كينونة الوجود وصوت ضميره الأزلي الذي لا يختلف حول كنهه اثنان يبصران!!..

بيد أننا لا ننكر بأن الشكل هو صيرورة الشيء من حيث آنية المكان، وديمومته من حيث استمرارية الزمان. وإن لم يكن كذلك؟!!.. إذن فهو حري بأن يكون الوهج المستمر لبلورة الصيرورة التي ترتبط بعلاقة جدلية مع الديمومة الكينونية.

ومن هذه الزاوية الضرورية بحتمية مسيرة الكون، ترتقي وجهات نظر مفهومنا ـ كلما ارتقت وتطورت بأسباب العلم والمعرفة ـ إلى درجة الكشف، ونمو قدرة النفاذ لسبر أغور الحقائق الأبدية لجوهر الأشياء.

من هذا المنطلق ندرك، أن المضمون قد أصبح جوهر المبدأ الثابت للوجود (كطاقة حرارية دائمة الاتقاد). والشكل صورة من صورة مسيرة الحياة الكبرى (كحركة خلاقة أزلية).

من هنا نرى أن اختلاف الرؤية حول الشكلانية تخضع لمعايير الزمان والمكان من إنسان لآخر بواقع حتمي تفرضه ضرورة منطق التطور، وتقره ديناميكية الحركة الأزلية لاستمرار الوجود.

وبمعنى آخر: إن المضمون (العقل) هو ثابت متطور بديناميكيته وحده، نابض بطاقته، ناضج بحرارته الدافقة أبداً. والشكل (الفكر) متغير باستمراره المبدع، ومتحول بحركته الخلاقة الدائمة.

وبهذه الصفات يكتسب كل منهما ميزاته الخاصة والعامة من معطيات كونية أزلية، زمانية، ومكانية متطورة. حيث إن العقل بصفاته يبقى المبدأ الأساسي المحاور والمكتشف لجوهر الأشياء. والفكر يصبح الهالة المشعة ضمن بلورة شكل من أشكال هذا المبدأ الأساسي في صفاته المتميزة أيضاً.

ولكن هل يحقق الوجود شرطه التكاملي بهذين العنصرين، العقل /كمحدث/، والفكر /كحادث/؟.. وكيف يمكن لهذا الوجود أن يحقق تكامله؟!..

نقول: لا بد هنا، وفي هذا المحور، من تدخل عنصر الذوق ـ وهو هام بحيويته ـ العام ليضفي على هذا التنافر المتصارع، تناغماً خاصاً حيث يصبح فيه الذوق محور التقارب بين هذين العنصرين ليأخذ مكانه بينهما كصفة أساسية راقية ضمن هذه الحلقة المسيرية الخالدة. ولكنه كذوق تبقى له ـ أيضاً ـ سماته الخاصة المتميزة ضمن نبضات كونية عامة، مهمة ومتفردة.. ولهذا يختلف في تكوينه من حيث المبدأ عن باقي الأشكال، اختلافاً متميزاً، ولكن ليس بالكبير الفضفاض، بل بشكل مختلف الاعتدال من حيث الصيغة!!.. حيث يبقى هذا الشكل يستمد رقيه وتطوره من ومضات عقلية فكرية خاصة.. وهو بالتالي ـ رغم ذلك ـ يتسم بطابع الصفة الاعتبارية المحضة!!. حيث يبقى هذا الشكل يستمد رقيه وتطوره من ومضات عقلية فكرية خاصة.. وهو بالتالي ـ رغم ذلك ـ يتسم بطابع الصفة الاعتبارية المحضة!!. أي أن له مطلق الحرية في تصوره الخاص. ومن هنا نرى أيضاً، أن جوهر مهمته ينحصر في قبول الأشكال والألوان.. أو رفضها.. والأخذ ـ بالطابع ـ بعين الاعتبار النظرة الذوقية العامة، وخاصة النظرة التي تنطلق من رؤية جمالية خالصة.. وبهذا يكون قد اختلف بمهمته عن وظيفة العقل والفكر معاً. من حيث أن مهمة الفكر تأتي لتنحصر في تفلسف الأشياء بأشكالها وألوانها، وتبلورها ضمن المفهوم الخاص، وتسييرها في سياق المفهوم العام من خلال رؤية معطيات الماضي، على أن تجعل الحاضر جسراً لعبور نحو المستقبل.. وأما العقل فدوره هنا، يصبح وعاءً أمثلَ لاحتواء كل ما هو منطقي، وموضوعي، وأقرب إلى حقيقة الأشياء. وبهذا يكون كل واحد منهما قد اختلف عن الآخر. وبصفته الخاصة، وائتَلف وتقارب بالصفة العامة!! من الآخر، وبمعنى آخر، إن العقل بما يمتلك من قدرة على النفاذ إلى أعماق الشيء، ويصبح بذلك العين الثاقبة والمدققة لجوهر الأشياء.. أي أن العقل يلعب دور المنقب والمكتشف. وأما الفكر فدوره مقتصر على الحوار والترجمة. والذوق يأتي بدوره الهام، وهو، نفض الغبار عن الأشياء بأشكالها وألوانها المتعددة، يستسيغ، ويتبنى ويبلور، الأشياء ضمن مقولة: /البقاء للأجمل/، باختلاف مقولة العقل: /البقاء للعقل الأمثل/، ومقولة الفكر: /البقاء للأذكى والأدهى/.

إذن فالعقل مع الثابت في حينه، والمتطور أبداً، حيث لا يقبل سوى الجوهر الثابت في سياق القوانين الثابتة. وأما الفكر مع المتحول الأدنى إلى الأرقى، ومع المتغير المرتقي سلم الأذكى، وأما الذوق فهو مع الأجمل الأمثل، في سياق الأقوى والأذكى. فلنضرب بذلك مثلاً مبسطاً: نرى أن ما يستسيغه ذوق إنسان ما، مهما علا من شأن ثقافته، ووسع مقدار معرفته، وقويت حجة عقله، ورجاحة فكره، قد لا يستسيغه إنسان آخر، ولو اختلفت ميزاته العقلية والفكرية. وقد يختلفان اختلافاً متبايناً متمايزاً حول الشكلانية تماماً، لأن الاستساغة من وظيفة الذوق. ولهذا تبقى صفة الذوق مختلفة عن باقي الصفات العقلية والفكرية، لأنها صفة اعتبارية خاصة. بينما صفات العقل والفكر تأخذ مناحيَ أخرى. فالعقل يمتاز بصفة قدرية واعية مدركة، وكما أن صفة الفكر اجتهادية محضة. لذلك نرى أن ما يراه البعض جميلاً مستساغاً، يراه البعض الآخر على نقيض ذلك تماماً، وهذه الرؤية لا تأتي من القدرية المدركة، ولا من الاجتهادية المحضة، بل من الاعتبار الخاص والذاتي والبحت. لذلك فهم على اختلاف من حيث الصفة الخصوصية. لذا نرى أن كل صفة لهذه العناصر متفردة بخصوصيتها!!. وبهذا يصبح خضوع الأشكال والألوان للذوق المحض كمقدمة للدخول إلى ترجمة الفكر لأبعادهم في حوار أزلي مفتوح. وليس إلى فلسفة قدرية العقل الواعية المدركة، وبهذا تأخذ صفة الفكر العامة وظيفة المحاكاة لمسيرة الأشكال والألوان، وأما صفته الخاصة تتبنى صيغة الاجتهاد في حركة هذه المسيرة الأبدية ومن ترجمتها إلى صورة خلاقة تبرز مكامن

الجمال من جوانبها الهندسية، ومن وميض ألوانها المبدعة. وبهذا يصبح محور الفكر ـ أيضاً ـ متحولاً غير ثابت، باختلاف محور العقل الثابت المتطور، حيث خضع محور الفكر لمعايير الأشكال والألوان، والأخذ بعين الاعتبار لعامل الزمان، وجغرافية المكان. من حيث بعدهما الحياتي الظاهري في حدود قدرة الرؤية، ومقياس نفاذها الكوني الاجتهادي اللامحدود. بينما نرى أن العقل لا يخضع لمثل هذه المعايير، بل على العكس تماماً، إن المعايير تخضع لملكية العقل. ومن هنا ندرك أن قدرة الفكر الاجتهادية لا تقف عند حدود التفوق الصيغي لترجمة حياة الأشياء فحسب، بل تتعدى هذه الحدود إلى الحوار المباشرة لحياتنا الماضية والحاضرة والمستقبلية في أطر رؤية النفاذ إلى ما هو محتمل من خلال ضرورة صيرورتها وتطورها، وليس من مهمة الفكر كما يتهيأ للبعض، النفاذ إلى جوهر المضمون الكوني، أو النظر في قدره الموضوعي الوجودي.. لأن هذا من مهام العقل فقط. وبهذا يكتسب الفكر ميزة هامة هي ميزة التماس المباشر مع الحوار الكوني الحياتي للصيرورة الظاهرة إلى حد كبير، حيث تمكنه هذه الميزة من الوفاق في الاقتراب من الكينونة الباطنة للكون والوجود، وبذلك يلتصق بصفته الخاصة مع قدرة العقل الواعي المدرك العام، وليس مع القدر الموضوعي العقلي الخاص. ومن هنا ندرك أن مهمة العقل هي الحوار الكوني الباطني المحض، في مهمة تصبح مطلقة من حيث التوغل الدائم، بعد احتواء ترجمة الفكر وحواره، والولوج به إلى أغوار الحقائق الأبدية الخالدة لوقفه على ضبط قوانينها الثابتة من حيث المبدأ، والمتطورة من حيث الشكل واللون في هرم البنائية الوجودية الحياتية، بناحيتهما (الصوت، الصورة) في إطار الصيرورة الكونية المستمرة بأشكالها وألوانها المتعددة الجوانب والمزايا. ومن هذا المنحى يأخذ كل عنصر صفاته الأزلية في حلقة التكامل الوجودي، في هندسة المسيرة الكونية والزمانية والإنسانية المستمرة. بهذا المنطق ندرك أن مهمة العقل ثابتة متطورة ومهمة الفكر متغيّرة متحولة بالصور الشكلية واللونية لعالم الأشياء. وبذلك يصبح العقل سيد التماس المباشر مع جوهر عالم الأشياء، حيث يبقى الفكر مع صورها، ومن هذه الصفة لتكوين العقل، يأتي رفض العقل المحض إرادي للأشكال الزائفة والزائلة، أو المتحولة، وقبوله الدائم بتلقائية واعية مدركة للجوهر الثابت. وأما الفكر فتبقى صفته منوطة بالحوار المفتوح، والترجمة القابلة للتمحيص الدائم لكل أشكال الوجود الموجودة، وبهذا يعود خضوعه لمعايير تطور صور الأشياء من حيث ارتقاء الصورة الشكلية واللونية المستمر. كما أن العقل تقاس قيمته بالوعي فإن الفكر تقاس قيمته بالمنطق.

إذن فمن البداية حتى النهاية تقول شيئاً واحداً مؤكداً هو: إن العقل محدث، والفكر حادث، والذوق مستحدث. وبهذه الاستنتاجات التي نراها منطقية ـ وقابلة للحوار ـ نستطيع القول: إنَّ العقل وجد بضرورة حتمية بعلته الوجودية الواعية المدركة المحضة. والفكر موجود بعلة العقل الواجد، مكتسب نموه واستمراره من خلال معرفته الذكية الدائمة الحركة، وبتحصيل ذاتي مستمر بدافع طاقة نواته الفطرية الأولى الواعية أساساً. وأما الذوق فهو صوت الأشكال والألوان لجميع الأشياء، كما هو ضمير الموجودات في صور الجمال الوجودي، وبحركة الارتقاء للأشياء، حيث يضبط توازنه بخيوط التوهج لجوهر العقل، ويستقر في مسيرته على ضوء ملكة الفكر الحوارية. من هنا يجد الذوق منحى معياره الروحي، ونضوج نصه الجمالي، مرهوناً على المعرفة الراقية المحضة.

من هذا المنطلق تصبح العلاقة بين هذه العناصر الثلاثة جدلية بحتة، كعلاقة الروح بالجسد، حيث نتلمس أن الذوق كلما ارتقت أسباب المعرفة، وتوسعت آفاقها، نضج الفكر، وبدأ الذوق بالولوج إلى عالم السمو في حلقة أشد تماسكاً وتبلوراً للجمال، وأكثر كمالاً

لمنطق الأشياء.. وكلما اقترب من الفكر، راق من الشوائب المعيارية العامة، وتوشح جلباب الكمال، حيث يبدأ بمرحلة جديدة من التطور الخاضع لمقياس نضوج العقل، ونمو الفكر وتبلوره في هذا المحور الكوني الوجودي.. وعندما يصل منطق التطور إلى هذه النقطة يبدأ الذوق أيضاً في استيعاب خصائصه الخلاقة، حيث تبدأ عملية الولادة بطاقة دفع جديدة بهذه الخصائص نحو الارتقاء الأمثل.

من هنا يصبح العقل سيد الموقف، والطاقة الفاعلة الكامنة وراء حركة الفكر الفعال، تؤججه وتدفع بملكته نحو تزامن دائم أكثر وضوحاً وشفافية، للبدء بعملية الإبداع المستمر. وبهذه الطاقة الفاعلة المثلى، نرى انتعاش الفكر، وحركة دفعه الدائمة لتقصي صيرورة الأشياء ورصد مسيرتها.. ومن ثم خلق طاقة متطورة جديدة لحرارة الإحساس والشعور بالألوان والأشكال الحياتية.. حيث نتلمس من هذه النقطة أيضاً، أن الطاقة الخلاقة الكامنة وراء تصور الفكر، هي العنصر الدافع كل آن بملكات الفكر إلى محور المراقبة والتدقيق اللامتناهي لمسيرة الحياة الكبرى من خلال صيرورتها، بل أيضاً هي العلة المحرضة الفعالة، والصفة العاقلة والمؤنبة والمشجعة والمنورة في الوقت نفسه!!، حيث تمد الفكر بكل أسباب الجموح، والكبح لكل تصور الإشكالات المحورية العامة والخاصة. ومن هذا المنطلق يصبح العقل سيد الموقف الكوني، وربان سفينة الصيرورة للحقائق الأبدية للكون والوجود.

ربما يتساءل البعض، هل معنى هذا هو إلغاء لمقولة (الكوجيتو): (أنا أفكر إذن أنا موجود) حيث نعطي بمقولتنا هذه أولوية الوجود للعقل؟!...

نقول: إنَّ الفرق كبير. رغم دقة العلاقة بينهما!! فالعقل وجود بحد ذاته، والفكر موجود بعلة الوجود في حيز الصيرورة، لا بد من وجود يسبقه. لأن الوجود هو مقدمة أساسية منطقية للموجود. أي أن الفكر موجود بعلة الوجود، لذا نرى أن من الأصح أن يقال: أنا عاقل، لذلك أدرك، وما دمت أدرك، فأنا موجود بالضرورة الحتمية. بضرورة الإدراك، وحتمية العقل الفعال. وهذه الصفة تحديدية محضة للموجود العاقل. أما صيغة (الكوجيتو): (أنا أفكر إذن أنا موجود) فهي تعميمية تنطبق على كل ما هو كائن في صيرورة الموجود المفكر، وهذه التعميمية تنطبق على كل ممالك الوجود بدءاً من مملكة الجماد، وانتهاءً بالمملكة الإنسانية حيث تضع الجماد كمفكر بمصاف الإنسان كمفكر، والحيوان فيها يرتقي إلى صفة الإنسان من خلال التصنيف المفكر. لأن هذه (الكوجيتو) التعميمية تصبح صيغة لها صفات مشتركة بين كل الموجود إلى حد كبير، ولكن بدرجات متفاوتة إلى حد بعيد. ولا بد هنا من التوضيح، لأننا ندرك أن هذه النقطة أصبحت خطيرة الطرح، شائكة المسلك، عويصة المنحى!!.

لذلك سنستعرض فكر ديكارت من خلال مقولته (أنا أفكر فأنا إذن موجود) لنتبين وضوح ما ذهب إليه هذا الفيلسوف/ المثالي الفذ، بالسرقة واللصوصية/ وبالتالي لتوضيح فكرتنا:

(أنا أعقل، لذلك أدرك، فأنا بالضرورة موجود). ومن هنا يجب علينا أن نحلل كل حد من حدودهما؟ ولنبدأ بفكرة ديكارت نقداً وشرحاً:

إن الفكر عند ديكارت هو كل حالة من حالات الشعور والعاطفة والإرادة، كما أنه فعل العقل أيضاً، ولكن حين أقول: (أنا أفكر، إذن فأنا موجود)، فإني أفكر بمعنى أضيق (أفكر عن طريق فكرة واضحة متميزة لدي) في أنني أفكر (بالمعنى الواسع)، وبهذا المعنى يمكن أن أقول: أنا أفكر في أنني أفكر، إذن فأنا موجود. ولكن ما هو الوجود الذي يعنيه بعبارة (أنا موجود) Jé suis إنه وجود كائن مفكر، وحتى هذه اللحظة لا نعرف وجوداً سواه، ولهذا فهو يبدأ من الفكر، وينتهي إلى الفكر،

كما يقول (هاملان).

هنا لم يبق لنا إلا أن نشرح لفظ (أنا)، ولفظ (إذن): ولفظ (أنا) التي هي ضمير المتكلم في (الكوجيتو) تبين أن ديكارت، على خلاف (وليم جيمس) حين قال: (إنه يفكر في Ti pense en moi) كان يشعر شعوراً مباشراً بحضور شخصه، لا شخص ديكارت الفاعل الحي، كما كان يقول فيلسوف مثل (كير كجورد): (أنا أفكر، إذن فأنا غير موجود)، وإنما شخص ديكارت من حيث أنه يفكر.

أما كلمة (إذن) فتتطلب مزيداً من التفسيرات، ولعل ديكارت كان مخطئاً حين قال: (إذن). ذلك أن هذه الكلمة توحي إلينا بفكرة أن هناك ما يشبه الاستدلال (وهذا ما ذهب إليه "هاملان" وأعتقد أنه كان في ذلك على خطأ) وهذا الاستدلال هو: كل ما يفكر موجود، وأنا أفكر إذن فأنا موجود. ولكن (لا) فديكارت لا يدرك الوجود في الفكر إلا عن طريق الحدس، أعني بواسطة إدراك فوري Saisie insantanée ولا وجود هنا لأي استدلال أو لأي تعاقب للزمان وليس من شك أنه من الممكن أن يوضع (الكوجيتو) على هيئة استدلال، وهذا ضروري للعقول البطيئة.

وعبارة: (أنا أفكر، إذن أنا موجود) قد اعتبرت واحدة من تلك اللُمَّع الروحية التي تحدث عنها ديكارت، وبواسطتها يكتشف من جديد نظرية الطبائع البسيطة، هي على سبيل المثال ـ الفكر، الجوهر، والامتداد، والوجود. ـ غير أن ديكارت يضع أيضاً بين هذه الطبائع البسيطة علاقات مثل: اثنان مضاف إلى اثنين تساوي أربعة، ومثل: (أنا أفكر، إذن فأنا موجود).

وهكذا توجد طبائع بسيطة مركبة، على ما في هذا من مفارقة، وما قلناه يكفي لكي نفهم كيف استخلص ديكارت من عبارة: (أنا أفكر، إذن أنا موجود) نظرية الحقيقة، ومؤداها: إن الحقيقة صفة لكل فكرة واضحة ومميزة، أعني لكل فكرة لا يمكن أن تختلط بأية فكرة أخرى، ولما كانت هذه الخصوصية الأولى لا تكفي ما دامت اللذة والألم، لا يمكن أن يختلطا بغيرهما ـ فإنه ينبغي ألا تحوي هذه الفكرة في ذاتها سوى عناصر متميزة.

وعلى ذلك، فعلى الرغم من أن ديكارت لم يورد عبارة: (أنا أفكر، إذن فأنا موجود) إلا كمثل على المنهج، أعني في هذه الحالة كمثل على الحدس، فإن نظرية المنهج ليست في حقيقة الأمر إلا تكملة لنظرية الواقع ولاحقة لها.

ولهذا لم يفكر ديكارت في أن (الكوجيتو) عبارة عن الاستدلال، ولم يجعل منهجه يسبق ميتافيزيقيته، ذلك أنه يعتقد أن الجزئي ـ هو جزئي ميتافيزيقي يختلف عن الجزئي عند التجريبيين، ولكنه جزئي مع ذلك، وأكثر واقعية بالنسبة لديكارت من الجزئي عندهم ـ وهذا الجزئي، أو الخاص يأتي متقدماً على كل ما هو عام.

ومنذ اللحظة التي أقول فيها: (أنا أفكر إذن فأنا موجود) أستطيع أن أستنتج أنني أوجد بعدد المرات التي أستطيع أن أقول فيها هذه العبارة. ولما لم يكن من المشروع أن أضع وجودي إلا أنه كان في استطاعتي أن أقول ذلك في كل لحظة، فلا بد أن نؤكد أن الفكر لا يتوقف فيَّ مطلقاً، أو كما يقول ديكارت، النفس تفكر دائماً. فلا مكان فيها لما يسمى، أو بالأحرى ما سيسمى فيما بعد باللاشعور، بل إن كل شيء شفاف بالنسبة للنفس، وفي النفس.

ومن هنا نرى أن ديكارت أوصلنا إلى فكرة النفس التي احتفظ بها دون غيرها من نفوس (أرسطو) وهي النفس المفكرة، أو النفس العاقلة.

ونستطيع أن نقول: إنه ما كان ينبغي له أن يحتفظ حتى بهذه ـ وهذا ما قاله (كانط) بالفعل. ولكن هذا هو ما حدث. فديكارت يحتفظ بالتصور الاسكلائي للجوهر (مع توحيده بطريقة جديدة بين الجوهر وصفته الأساسية)، والحق إننا نستطيع أن نتابع في يسر حين يتصور وجود (الأنا) على أنه فكر

(في الوقت نفسه الذي يتصور فيه الفكر على أنه موجود)، أما حين يستخدم لفظ (عقل) أو (نفس) فإن متابعتنا له تغدو أصعب!!.

ومهما يكن من أمر، فإن ديكارت يمضي في طريقه: فنحن نرى أن النفس تعرف قبل الجسم، ما دامت تعرف في هذه اللحظة (لا وجودها فحسب، بل ماهيتها كذلك، ذلك لأننا بواسطة ماهيتها أدركنا وجودها فحققنا بذلك، على نحو معين، ذلك الربط بين الماهية والوجود)، على حين أننا لا نعرف في هذه اللحظة إن كان الجسم موجوداً. وفضلاً عن ذلك فالنفس تعرف معرفة أفضل من الجسم، إذ أن المعرفة عند ديكارت ليست المعرفة كما يراها (جاسندي): أعني التحليل بالطريقة التي يقوم بها الكيميائي (وإن يكن هناك شيء يشبه علم الكيمياء المنطقية في تتبع الطبائع البسيطة)، وإنما هي العثور على الصفات. على أننا إذا رأينا صفة شيء ما، فلا بد من أن يكون عقلنا متصفاً بصفة تسمح له برؤية تلك الصفة في ذلك الشيء.. وعلى هذا تظل النفس دائماً أغنى من الصفات، ومن الأشياء، ومن ثم فإنها تعرف معرفة أفضل. وهكذا نتبين إلى أي مدى كان (بسكال) على حق حين قال: إن (أنا أفكر) شيء مختلف تماماً عند ديكارت الذي يؤسس عليها مذهبه ـ عنها عند القديس (أغسطين) الذي يقولها عابراً.

ولكننا لم ننته بعد من النتائج الكوجيتوية كافة، أو بالأحرى من (الدوبيتو) (أنا أشك) ـ إذا شئنا أن نأخذه في صيغته الأولى، فقد رأينا سلسلة من النتائج تبدأ من الشك، وتسير إلى الفكر وإلى وجودي بوصفه شيئاً مفكراً. وسنرى سلسلة أخرى إذ قلنا: أنا أشك إذن فأنا ناقص، إذن فإن لدي فكرة الكامل، إذن فالكامل موجود.

والواقع أن الشك المنهجي قد قضى ـ في أثناء تقدمه ـ على ضروب اليقين الحسية، ثم على الشعور بالواقع، وأخيراً على تجريد الرياضيات نفسه.

ألا يمكن أن يكون هناك شيء خبيث يعمد إلى خداعنا؟.. ليس من شك في إننا، كان في استطاعتنا أن نقول: فليخدعني ما شاء له الخداع، فإن وجودي لن ينقص شيئاً، ذلك أنه لكي أخدع، يجب أن أفكر، ولكي أفكر لا بد من أن أوجد، فالكائن المخدوع موجود. بيد أن هذا حتى الآن هو اليقين الوحيد، مع يقين الأفكار الواضحة المتميزة التي هي أسس الرياضيات. أما كل ما يستند إلى الذاكرة، أو إلى الخيال، أو إلى الإدراك الحسي، فما زال عرضة للشك. بيد أن كل استدلال يقتضي الذاكرة. إذن فالشيء الخبيث يستطيع أن يندس في ثنايا الاستدلال، وأن يزيف الصور، فلا بد من طرد هذا الشبح الذي يحيل كل شيء إلى أشباح أوهام. وهنا يجب أن نجعل الواقع يظهر مكان هذا الطيف السرابي. وأن نستبدل الواضح بتلك الأوهام. ذلك أن إله ديكارت هو بالفعل (اللوغوس) Logos وهو العقل. والاعتراف بذلك عند ديكارت ـ كما أثبت ذلك (هاملان) ـ معناه الاعتراف بأن أساس الواقع معقول. وأما ما يسمى بالشيء الخبيث ـ سراب الأوهام ـ فهو رمز اللامعقولية. ولن نستطيع أن نؤسس العلم أو نعتقد في وجود أشباهنا، أو نؤمن بالعالم اليومي عالم النهار إلا بعد أن نتخلص من هذا الشيء الخبيث. فهناك بين الأفكار الموجودة فينا أفكار مكتسبة من الحس Adventices وأفكار مؤلفة Factices وأفكار فطرية Innees، ولا صعوبة هناك في تطبيق مبدأ العلية على الأفكار المؤلفة؛ فأضغاث الأحلام والحيوانات الأسطورية الأشكال، خيالية ننتجها مستعينين بتجميع أفكار سابقة، كما لا توجد أية صعوبة ـ اللهم إلا صعوبة وقتية ـ بالنسبة للأفكار المكتسبة من الحس: فالأفكار التي تتعلق بمنضدة، أو مقعد، أو حصان نستطيع أن نقول عنها في يسر، إذا أثبتنا وجود العالم الخارجي أو أنها آتية منه، وفي انتظار إثبات ذلك، نستطيع أن نقول إنها صادرة عنا، إذا إننا أكمل من هذه الأفكار، وعلى هذا نستطيع أن نخلقها. وعلى هذا النحو أيضاً، يحاول ديكارت تطبيق مبدأ العلية على مضمون الأفكار، وهو يستطيع أن يطبقه في سهولة على معظم الأفكار الفطرية التي توجد

على نحو لا تستطيع معه أن تكون فطرية بالنسبة لعقلي دون أن يكون شيء آخر سوى تركيبها هو الذي أحدثها. ولكن هاهي ذي فكرة اللامتناهي، أو الكامل. هذه الفكرة موجودة، ما دمت في لحظة الشك أشعر بنقصي، على هذا الحضور فيَّ لكائن كامل أتمثله يقتضي ـ لا مجرد وجود عقلي الذي يفكر، بل وجود الكائن الذي أفكر فيه.

وقد تلمسنا من خلال عرض ديكارت لهذه الأفكار أنه لا يخلو من الارتباك أحياناً ـ وهو الذي يملك من بين الفلاسفة جميعاً أوضح تصور عن الأفكار ـ إذ يجعلها وكأنها تمثل الأشياء على هيئة صور Images، بيد أن كثيراً من الفقرات الأخرى تسمح لنا بتفسير ذلك وتقويمه. أما (أنا) الذي لدي هذه الفكرة عن الموجود الكامل، فلا يمكن أن (أكون) قد خلقت إلا بواسطة.. وهي التي تعيد خلقي بلا انقطاع، ذلك أن فعلها ليس ضرورياً في اللحظة الأولى لوجودي فحسب، ولكنها ضرورة في كل لحظة، لكي تحافظ عليَّ وتعينني. هناك إذن على قمة الكون الديكارتي إله حقيقي بأعلى صورة ممكنة، هو مصدر كل قيمة، وكل حقيقة، معادل (للخير) على قمة العالم الأفلاطوني، وعلى عكس التجريبيين الذي يشتقون الكامل من الناقص، من حيث أن ديكارت يضع الكامل أولاً. والواقع أن التخطيط العقلي للعالم سواء بسواء عند ديكارت يضع الكامل أولاً. والواقع أن التخطيط العقلي للعالم سواء بسواء عند ديكارت وعند أفلاطون. والاختلاف الوحيد هنا هو أن ديكارت يرى هذا التخطيط برؤى (أفلوطين) و(القديس أغسطين) فيجعل الكامل واللامتناهي شيئاً واحداً!!.

وهكذا نرى بأي معنى كان ديكارت مثالياً. فمن المعرفة التي لدينا عن الأشياء، ينتهي إلى وجودها. والانتقال من المعرفة إلى الوجود، فنحن لا نستطيع أن نؤكد وجود شيء إلا إذا عرفنا ماهيته أولاً. ولكننا نرى أيضاً بأي معنى لم يكن ديكارت مثالياً بالمعنى (الكنطي) لهذه الكلمة، بل بأي معنى كان واقعياً: ذلك أن ضرورة تفكيري ليست هي قانون الأشياء، بل كل ما في الأمر هو، أن فكري يقرر ضرورات معينة، وارتباطات معينة بين الماهيات، سواء في نظر أفلاطون. وأخيراً نرى أن الحقيقة عن ديكارت هي والوجود شيء واحد، وفي هذه الصيغة تتحدد مثالية الفكر بواقعية الوجود.

الحوار المفتوح:

(أنا أفكر، إذن أنا موجود) هذا صحيح من حيث المجاز، وغير صحيح من حيث التركيب الكوني للموجودات!!.. حيث يأتي السؤال /فرضياً/.. هل كل الوجود منوط استمراره بالتفكير؟.. ومن هو هذا الشيء الذي لا يفكر؟!. إن كل شيء في الوجود يفكر، بدءاً من مملكة الجماد، ومروراً بمملكة الحيوان، وانتهاءً بمملكة الإنسان. والكل يفكر، لأن الكل موجود!!.. ولكن هل نعطي أولوية الوجود للفكر؟.. ومن هذه التساؤلات حق لنا أن نظل نتساءل: إذا كان الحال هكذا الكل موجود فما هو الفرق بين الإنسان وباقي الموجودات؟.. أليس الفرق هو العقل؟.. والعقل وميزة تفوق الإنسان بالفكر، والعمل، والحب، والإبداع. فإن كان كذلك، فبديهي أن نقول: أنا أعقل، لذلك أدرك، وما دمت أدرك، فأنا بضرورة حتمية العقل موجود. طالما أن لكل شيء موجود وجوداً، وهذا الوجود تنطبق عليه مقولة (الكوجيتو) تماماً، كما تنطبق عليه مقولة (الديبيتو)، ولكن بنسب ودرجات متفاوتة إن أخضعناها لسلم الرقي الكوني والحياتي. ولا شك أن كل موجود هو مستمر من خلال فكر معين، ولكن إننا نرى، أن لكل فكر مقوماته، ومزاياه، وتركيبه، ومقاييسه، وخصائصه، المختلفة الصفات عن خصائص ومزايا الآخر تماماً، لأن كل شيء مستقل بشخصية ذاتية الخواص، ومُلتقٍ بخاصية عامة، وذلك لإتمام شرطه الوجودي ولاستمرار موجوديته. فهناك إذن خصوصيات متعددة لكل منها سماته وميزاته..

مثلاً: إن صفة الإنسان (العقل المدرك

الواعي). والحيوان (الغريزة الواعية). والنباتات (الغريزة المدركة). والجماد (الغريزة التلقائية الواعية).

وبمعنى آخر: الإنسان يستمر وجوده من خلال عقله وفكره وذوقه. لذلك تراه متطوراً باستمرار.

والحيوان يستمر وجوده من خلال غريزته فقط.. لذلك تراه لا يتطور من حيث المكان ولا من حيث الزمان.. وتطوره ربما فقط من الناحية البيولوجية، ولكن هذا التطور بطيء جداً جداً لدرجة أنه غير ملموس.

والنبات يستمر وجوده من خلال غريزة مدركة.. لذلك ترى أشكاله لا تتغير أبداً، وإنما تستمر على الشكل نفسه.

والجماد يستمر وجوده من خلال غريزة تلقائية غير مدركة أو واعية.. لذلك ليست هناك ميزة له سوى التمسك في الكتلة، والاستقرار على مساحة ضمن الفراغ الكوني الشاسع، وهو حجم لا ينمو مهما تعاقبت عليه الدهور. باختلاف باقي الممالك الموجودة.

ولهذا ندرك أن الإنسان يفكر بعقله، ويجتهد بفكره، ويرقى بنظرته الجمالية من خلال الذوق /كقيم/ وليس كحاسة. بيد أن باقي الموجودات تفكر بغريزتها المجردة عن العقل والذوق. لذلك؛ إن الله قد كرم الإنسان بالعقل والرؤية.. وكما هو معلوم أن الحيوان مصاب بعمى الألوان.. وهذه الميزة انفرد بها الإنسان لكي تكون محوراً أساسيّاً للذوق.

تلك الخصوصيات أيضاً تبقى متفاوتة بنسب معينة، وكل حسب استعداد الخصوصية الذاتية العامة منها والخاصة لدى كل الأشياء الموجودة في حيز الوجود الموضوعي.

فهل نقول بعد ذلك إن كل مفكر موجود، وكل موجود هو مفكر؟!.. يحق لنا أن نقول ذلك تعميماً لا حصراً. وأما إذا أردنا أن نحصر هذه المقولة بالإنسان وحده، فهذا أراه يغالط الجدل العقلي. وهذه وجهة نظر قابلة للاجتهاد والحوار.

غرة ربيع الثاني ١٤٣٠

أواخر آذار ٢٠٠٩

q q

الأدب بين المتعة والفائدة

د. وليد قصّاب

إن السؤال عن وظيفة الأدب سؤال قديم حديث؛ لأن البحث فيه يعني البحث في قيمته، وفي شرعية وجوده. وإذا ثبت أنه عديم الجدوى مثلاً، أو أنه لا يؤدي غرضاً ذا بال، صار ضرباً من العبث والنشاط غير الجاد، وربما انتفى عند قوم مسوغ وجوده.

وعلى المدى الطويل، وتعدد الاجتهادات للإجابة عن هذا السؤال يرصد الباحث مجموعة من الآراء يمكن توحيدها في اتجاهين أساسيين:

أحدهما يذهب إلى أن الفن عموماً يعلم ويهذب، فله إذن وظيفة خلقية تربوية اجتماعية، ولذلك تبدو القيم الفكرية ذات شأن في تقديره والحكم عليه. ثانيهما يرى أن الفن نشاط مستقل، لا علاقة له بالتربية والأخلاق، وإنما غرضه المتعة التي تتحقق عن طريق إبداع الجمال، وربما يكون في المتعة ونشدان الجمال ملمح خلقي وربما لا يكون، ولكن هذا غير داخل في حسبان الفنان، أو في تقدير الناقد.

وقد غلا كل من الفريقين فيما يذهب إليه، لأن أحدهما كان ردة فعل على الآخر، فإذا قال أصحاب المذهب الأول إن الأدب ينبغي أن يعلم ويهذب، رد الآخرون بأن هذه مهمة الدين والتربية وعلم الاجتماع وعلم الأخلاق، والأدب نشاط مستقل عن ذلك، وهو يسبح في فلك خاص، ولا يطلب منه أولاً وأخيراً إلا نحت الجمال الذي يحدث المتعة واللذة، فيسلي النفس، ويغذي الروح، ويحلّق بها في آفاق رائعة خلابة، فيذهب سأمها، ويكسر مللها، وينفس عنها، ويريحها بعض الوقت من ضغط الحياة المادي الثقيل.

وقد وجد هذا المنزعان في أدبنا العربي منذ القديم، ولكنه كان في أول أمره وبدء نشأته يمثل الاتجاه الأول؛ كان مرتبطاً بالقبيلة والمجتمع، مجنداً لخدمتهما، ولم يكن نشاطاً هازلاً، بل إنما وضعت العرب الشعر "للتغني بمكارم أخلاقها، وطيب أعرافها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد، وسمحائها الأجواد، لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم".

ولأهمية هذه الرسالة الاجتماعية التي كان الشاعر ينهض بها، وخطر الدور الخلقي المنوط به، احتل فيهم تلك المنزلة الرفيعة، فكان الشعراء ـ فيما يروي الأصمعي عن أستاذه أبي عمرو ـ بمنزلة الأنبياء، وكانت "القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم(١)..".

ولما انحرفت طائفة من الشعراء عن هذا

المسار الخلقي للأدب قوبلوا برفض اجتماعي، تمثل في مجموعة من ردود الفعل.

ـ سقطت منزلة الشاعر. يقول أبو عمرو بن العلاء في التعبير عن هذه الصورة: "لما كثر الشعر والشعراء، واتخذوا الشعر مكسبة، ورحلوا إلى السوقة، وتسرعوا إلى أعراض الناس، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر(٢).."

ـ صار احتراف الشعر ـ وهو على هذه الصورة القاتمة ـ سبباً في انحدار منزلة صاحبه الاجتماعية، كما كان من شأن النابغة الذبياني في قومه. كما أنِف بعض الكبراء من قول الشعر، وعدوه امتهاناً للقدر، وأخذوا على أيدي أبنائهم إذا رأوهم يشتهرون به، كما كان شأن امرئ القيس مع أبيه، إذ حمله قوله الشعر على طرده..(٣).

ـ ارتبط الشعر عند طائفة من النقاد والأدباء بالكذب، وبدا الشاعر أحياناً في صورة قميئة، فهو كالمهرج أو المسلي، يكذب ويمين، ولا يعرف الحق طريقاً إلى لسانه، حتى سمعنا من يصفه بقوله:

إنما الشاعر مجنون كلِب

أكثر ما يأتي على فيه الكذب

ومن يقول عنه: "إن هزل أضحك، وإن جد كذب، فالشاعر بين كذب وإضحاك.."(٤).

ـ أبعد الشعر من الساحة نشاطاً جاداً يمكن أن يعبر عن الحقيقة، أو يكون مصدراً لها على الأقل، حتى قال قائلهم: "للشعر شرائط لا يسمى الإنسان بغيرها شاعراً، وذلك أن إنساناً لو عمل كلاماً مستقيماً موزوناً يتحرى فيه الصدق من غير أن يفرط أو يتعدى، أو يمين، أو يأتي فيه بأشياء لا يمكن كونها بتّة لما سماه الناس شاعراً، ولكان ما يقوله مخسولاً ساقطاً.".

صورة هزيلة قميئة للشعر أورثها خروجه عن دوره النبيل الرفيع الذي أرادته العرب له.

وحسبك إزراء على هذه الصورة، واستقباحاً لأصحابها الذين عطلوا دور الكلمة الطيبة، وأزهقوا روح المروءة فيه، فوجهوه في طريق السفه، قول القرآن الكريم فيهم: **(وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوونَ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وادٍ يَهِيمُونَ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلُونَ)**(٥).

وقول النبي **r**: [لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحاً بريه خير من أن يمتلئ شعراً](٦).

لقد حدد الإسلام رسالة للأدب تتمثل في الدعوة إلى الحق، ومجاهدة الباطل لإرساء قيم خيرة، وصارت الكلمة ـ التي امتهنها قوم ـ أمانة يحملها الشرفاء، وصار الشعراء فريقين:

ـ أصحاب الكلمة الزائفة الرخيصة.

ـ وأصحاب الكلمة النبيلة الذين ينطقون بالحكمة، وينتبذون السفه.

وأثرت عن رسول الله ـ عليه السلام ـ أحاديث ومواقف كثيرة ترسخ هذا البعد الديني الخلقي لوظيفة الأدب. ووظف ـ عليه السلام ـ الشعر أحسن توظيف في معركة الحق والباطل؛ فكان له شعراؤه الذين نعرف: حسان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحة، وآخرون غيرهم من المهاجرين والأنصار، ممن راحوا يذبون عن الإسلام، ويردون على الخصوم، ويحملون الناس على التضحية والفداء في معارك الجهاد والفتح.

وسمت منزلة الشاعر جداً في ظل هذه الصورة الجديدة، وبعد أن كان ينظر إليه على أنه كالمهرج المسلي، شتّام هجّاء، يُشترى بالمال، ويُعطى اتقاء للسانه، عده الإسلام مجاهداً بطلاً، فكان مما قاله رسول الله ـ عليه السلام ـ فيه: [إن المؤمن يجاهد بسيفه ولسانه](٧).

ومضى الراشدون والصحابة وكثير من التابعين والخلفاء والأمراء والنقاد والعلماء وطوائف متعددة من القوم تصدر عن هذا التصور الإسلامي للأدب، وعن دور الكلمة

في كونها عامل بناء هاماً، فراحت هذه الطوائف جميعها تشيع هذا التصور، وتعمل على ترسيخ الوظيفة الخلقية الاجتماعية للأدب، وتعمّق الإحساس بخطر دوره، حتى كان عمر بن الخطاب يقول: "تعلموا الشعر؛ فإنه فيه محاسن تبتغى، ومساوئ تتقى، وحكمة للحكماء، ويدل على مكارم الأخلاق"(٨).

وكان معاوية يقول: "إن على الرجل تأديب ولده، والشعر أعلى مراتب الأدب"(٩).

وكان عبد الملك يقول للشعبي ـ مؤدب ولده: "علمهم الشعر يمجُدوا وينجُدوا"(١٠).

إن الأدب ـ في المنظور الإنساني ـ فن جميل، لا يمكن أن تُتجاهل قيمه الفنية التعبيرية، أو ينتقص من قدرها تحت أي مسوغ، ومهما كان جلال الفكر الذي يقدمه، ولكنْ في الوقت نفسه.. لا يتصور أدب بلا وظيفة، أدب للأدب، فهذا كلام لا معنى له، لأنه يحول الكلمة إلى عبث ولعب ويفقدها جديتها وقداستها. وإذا كان غرض الأدب التسلية أو المتعة ـ على رأي أصحاب الفن للفن ـ فإنه سرعان ما يفقد مصداقيته، وقد يفقد دواعي وجوده، لأن هناك أنشطة كثيرة غيره أقدر على هذه التسلية، وأوغل في إمتاع الناس والاستئثار باهتمامهم. ومهما تعددت وظائف الأدب، فكانت لزيادة خبرتنا بتجارب الإنسانية، ولتعميق فهمنا للحياة، ولإثارة المشاعر الخيرة فينا لاستنهاض الهمم وإيقاظ الوعي، أو لتعميق حسّنا الجمالي بالحياة لحملنا على الأفضل، فإنها ينبغي أن تكون في النهاية في خدمة الحياة والمجتمع، توجههما، وتسدد خطاهما، وتدل الناسَ على مثل الخير والحق والجمال، وفي جميع ذلك تبقى القيم النبيلة، والمعاني الرفيعة التي يدعو إليها الأدب معياراً لا غنى عنه في تقديره وخلوده والحكم عليه.

هوامش:

١ ـ العمدة لابن رشيق: ١/ ٦٥.
٢ ـ البيان والتبيين للجاحظ: ١/ ١٤١.
٣ ـ العمدة: ١/ ٢٩.
٤ ـ السّابق.
٥ ـ سورة الشعراء: ٢٤ ـ ٢٢٦.
٦ ـ رواه البخاري في الأدب المفرد: ص ٣٨٠.
٧ ـ رواه البخاري، انظر عون الباري: ٥/ ٢٢.
٨ ـ كنز العمال: ٥/ ٣/ ٨٥٥.
٩ ـ العمدة: ١/ ٢٩.
١٠ ـ الأدب المفرد: ٣٨١.

q q

أزمة المثقف في الرواية السورية
(رياح كانون) نموذجاً
الأدب بين المتعة والفائدة

د. شهلا العُجيلي

يحمل هذا الوجه للأزمة المثقفَ على الانقطاع عن المجتمع بقدر، والاتّصال به بقدر. إذ يفرز المثقفُ ذاته في طبقة سِمَتُها الأساسيَّة هي الثقافة، إلاّ أنّ هذا المثقف أكثر تماسكاً وتوازناً من المثقف الوجوديّ، إنّه لا يصرّح بالأزمة بل يعيشها بوصفها تجربة داخليّة خاصّة، غير قابلة للتحوّل إلى شعارات يدعو إليها، ولا يتجاوز تذمّره من الطبقة التي خرج منها، وتوقه للوصول إلى التي تعلوها، قرارة ذاته. فهو كي يبدو متماسكاً لا يهجر طبقته نهائيّاً، بل يبدو كالمهتم بشؤونها، ولكن بشيء من التعالي الذي يمتّعه. ويرضي غروره أنّ الآخرين ينظرون إليه على أنّه آخر مختلف، أكثر ثقافة وتعلّماً، فيثقون بآرائه، ويلتفون حوله بوصفه مخلّصاً.

ويتوق في الوقت ذاته إلى الانضمام إلى صفوف الطبقة الأعلى بامتيازه الثقافيّ، لكنّه يمتنع عن ذلك عمليّاً، ليظهر بمظهر المتعالي على تلك الطبقة أيضاً، فيرفض المنصب السياسيّ الذي يجعله في السلطة، الذي يصير معه نداً لأيّ فرد من تلك الطبقة، لأنّه يريد أن يفرز نفسه في طبقة خاصّة لا تضاهيها أيّة طبقة، ولا يستطيع أفراد الطبقة العليا أن ينضموا إليها، فتتجلى الأزمة بين الرغبة والامتناع.

إنّها الأزمة التي تعتمل في النفس، فتتحوّل إلى تجربة يعيشها المثقّف، ويتحوّل معها إلى ذات مبدعة.

يعيش المتلقي هذه الأزمة وهذه التجربة مع "رياح كانون"(١). إنّها تجربة إثبات الذات أمام تحدّيات الطبقة، والقيم، والرغبة.

ثمّة انقطاع بين مجموعة الشخصيّات في النصّ وبين عوالمها، إنّه انقطاع مسوّغ، يتابعه المتلقّي خطوة فخطوة، ويشعر به مع تلك الشخصيّات من خلال عيشه المباشر مع معاناتها، إنّها شخصيّات تقلق، وتضطرب، وتسعى، ولكنّها لا تصرّح بتلك القطيعة، وإنّما تعيشها محاولة التماسك، والظهور في عالمها بمظهر إيجابيّ.

هذا يجعلنا من موقعنا بوصفنا متلقين، نعيش التجربة مع الأبطال، من دون أن تقرع آذاننا التنظيرات، والتصريحات بالقطيعة مع العالم، أي من دون أن نسمع مقولات نظريّة تحثّنا على الانتصار لطبقة دون أخرى، أو تشجيع حزب دون آخر، على الرغم من قيام المجتمع الروائيّ في النصّ على الطبقات والأحزاب، في مرحلة زمنيّة تمور بالأحداث

السياسيّة، هي مرحلة استقالة وزارة وتشكيل أخرى.

يتجلّى الصراع الطبقيّ على أشدّه في النصّ، ويتابعه المتلقّي، لكنّه لا يستطيع سوى أن يكون في كلّ من المصارعَين، من دون أن يكون مع أحدهما، لأنّ لكلّ منهما مسوّغاته في الصراع، وبخاصّة حينما يتحوّل ذلك الصراع إلى مسألة شخصيّة تتعلّق بعاطفة الحب، عندها لا يمكن للمتلقي أن يكره "البنى آل الأمير"، مع كلّ ما فعلته، بل سيبحث لها عن المسوّغات، تماماً كما أنّنا لا نستطيع أن نكره "آنّا كارنينا" مع كلّ ما فعلته، ونبحث لأفعالها عن مسوّغات.

لا يكون الصراع الطبقيّ موضوعيّاً حينما يُختصر إلى صراع بين "رامي" و"لبنى"، لأنّه في هذه الحالة يمسّ أكثر الأشياء شخصيّة وحميميّة، ولم يرد النصّ ــ على الرغم ممّا يبدو للوهلة الأولى ــ اختصار الصراع بين البورجوازيّة الصغيرة والكبيرة إلى صراع بين "رامي" و"لبنى"، وليست عبارة "رامي" التي قالها عن "لبنى": "برجوازيّة قذرة، (الرواية: ص٤١٨/١)، إلا تعبيراً عن حرقة قلب عاشق تجاه حبيبة، لنقل إنّها غدرت به، لأنّه في كلّ المرّات كان يقف معجباً وعاشقاً لبورجوازيّتها:

"وخاطب ذاته: "البرجوازيّة عند العطري، طبقة لدود، ولبنى آل الأمير فتاة برجوازيّة، فالبرجوازيّة عندي طبقة ودود! (الرواية: ص ٥٦).

ومع ذلك، نجد تحريّضاً خفيّاً في النصّ، لا يمكن إنكاره على كره البرجوازيّة الكبيرة، والانتصار للبرجوازيّة الصغيرة، ويبدو هذا الانتصار الخفيّ مجهول المصدر بالنسبة إلينا بوصفنا متلقين، فليس مصدره تسلّط الراوي أو تدخلّه على أقلّ تقدير، وهو ليس بسبب انحياز إيديولوجيّ للغة، أو تقديم جزء من الواقع وتغطية جزء آخر، إذ يعرض النصّ كلّ ما يجعلنا ننتصر لـ "رامي" وللبرجوازيّة الصغيرة، أو نقف ضدّها، وكلّ ما يجعلنا ننتصر لـ"لبنى" وللبرجوازيّة الكبيرة، أو نقف ضدّها، وكلّ ما يجعلنا نتعاطف مع "فوزي المجاهد"، ونلومه، وكلّ ما يجعلنا نكره "بهاء الدين عاشور"، ونتعاطف معه، ونكره "زكريّا"، ونشفق عليه...

يمتلك المتلقّي مجموعة من المسوّغات ليكره "لبنى" ويكره الطبقة التي أفرزتها، إلاّ أنّه يمتلك مجموعة من المسوّغات ليكره "رامي" ويكتشف مآخذ الطبقة التي أفرزته أيضاً. لكنّ السبب الذي أجده وراء تحريض النصّ للتعاطف مع "رامي"، ومع البرجوازيّة الصغيرة عموماً، هو أنّ المرء يتعاطف دائماً مع الطبقة الأدنى، والأفقر، والأضعف، هذا فضلاً عن إرادة خفيّة للروائيّ تبدّت في تصوير براغماتيّة "لبنى" عبر القصّة، لكنّنا هنا سنتّخذ موقفاً شخصيّاً من "لبنى"، وكي لا نكون ظالمين، لأنّنا في قرارة أنفسنا لا نريد ذلك، وقد أحببناها، كما أحببنا "آنّا كارنينا" من قبل، فلن ينسحب موقفنا على "عزمي بك" والدها، لأنّه أحس ولم يُسئ.

وعلى الرغم من الموقف الذي أراد الروائيّ ــ ربّما ــ أن يشحننا به تجاه البرجوازيّة الكبيرة، ونقدّته "لبنى"، لا أعتقد أنّ المتلقين سيجمعون على الانتصار لـ"رامي" وكره "لبنى"، بل سينقسمون في ذلك فرقاً، سينتصر العاطفيّون لـ"رامي" وطبقته، وسيعادون "لبنى" وطبقتها.

لكنّ الذين سيتروّون قليلاً، سيتعاطون مع "لبنى" و"رامي" بمعزل عن طبقتيهما. ولن يحاول الراوي التأثير في أيّ قرار يتّخذه المتلقّي، فالتجربة أمامه، وله أن يحكم من دون أن يخضع لمقولات نظريّة تنتصر لطبقة فتبدي حسناتها أو تعادي طبقة فتبدي مساوئها، فتؤثّر في قراراته. أمّا الروائي، فسيكتفي بالقدَر الذي رسمه لـ"لبنى"، التي أخطأت، ولكنّ نار الحبّ والندم التي أحرقتها، ستطهّرها من الخطيئة، وسيسامحها المتلقّي من كلّ قلبه، ولن يأخذ البرجوازيّة الكبيرة بخطيئة "لبنى".

أمّا الأحزاب السياسيّة، فيقدّم النصّ نماذج من ممثّليها، من دون أن ينتصر إلى أيٍّ منها، أو يبدي تعاطفاً، ولو بقدر قليل معه، فهو يقدّم نماذج حزبيّة، ويجعلها تتحرّك وتتحاور وتتصرّف وفقاً لمعتقداتها وقيمها، ويرصد أفكارها، وطموحاتها، وتعبيرها عن ذواتها بمطلق الحريّة، وكأنّنا نشاهدها على مسرح ـ وهو مسرح الحياة لا شكّ ـ من دون أن نلاحظ المحرّك أو الملقن. إنّها، جميعاً، شخصيّات حرّة نتابعها ونحكم عليها بمحض إرادتنا بوصفنا متلقّين، من دون أيّة سلطة سواء أكانت من راوٍ أم من روائيّ.

فإذا لم يكن الأدب مقولة موضوعيّة واصفة، فهو ليس خطاباً ذرائعيّاً أيضاً(٢).

لكنّ هذا النصّ يميل ليكون مقولة موضوعيّة واصفة، إذ إنّنا لا نستطيع أن نطلق حكماً جازماً حول انتمائه أو انتصاره لأيّة فئة، كما لو أنّك تقتنع بأقوال كلا الطرفين المتصارعين، فتحتار لمن تحكم أو تنتصر، وقد تنتصر لأحدهما مع بكائك على الآخر وقناعتك أنّ معه حقّاً. فالنصّ يشحننا تجاه شخصيّة وتجاه طبقة، ثمّ يحثّنا على أن نمتصّ تلك الشحنة.

تتجلّى في النصّ أزمة المثقف بقطيعة داخليّة مع العالم، لكن من غير أن ينبذه، أو يكون سلبيّاً فيه، إنّما يبحث جادّاً عن قيم يمكن معها أن يتخلّص الفرد من إشكاليّته، لكنّه لن يتوصّل إليها، وسيبقى فرداً إشكالياً يبحث عن قيم أصيلة في عالم متدهور.

يمكن أن نصل إلى أنّ النصّ ليس خطاباً ذرائعيّاً، أي ليس نصّ مقولة نظريّة، عبر دراسة العناصر: اللّغة، والقصّة، والسرد.

١ ـ اللّغة:

تتكلّم كلّ شخصيّة بلغة طبقتها، من دون أن تنطمس خصائصها اللّغويّة الذاتيّة، التي تنمّ على الفروقات الفرديّة بين الناس. أمّا المثقف المأزوم فيبتدع لنفسه لغة تكاد تخلو ممّا يحمل على تصنيفها في طبقة اجتماعيّة من الطبقات المتعارف عليها، إنّها لغة المثقف المأزوم فحسب، وهي لغة فصيحة، راقية إلى حدّ الأدبيّة، لا تتضمّن شعارات، بل هي أقرب إلى البوح، لكنّها تعترف بنسبة ضئيلة بمقولة: (لكلّ مقام مقال)، فتطاوع أحياناً اللحظة الاجتماعيّة وتضمّن نفسها شيئاً من روح الطبقة، كما في حالة زيارة "رامي" أهله في الحيّ الشعبيّ مثلاً.

يتجلّى في اللّغة تأرجح ذلك المثقف المأزوم بين الانقطاع عن العالم والاتّصال به. وهو ما يُسمّى بالتهجين(٣)، لكنّه ليس تهجيناً بين صوتين لشخصيّتين، وإنما بين الفرد ونفسه، أي بين الصوت ونفسه، إذ إنّه لم يحسم أمر رؤيته للعالم بعد، فتتداخل في نفسه أكثر من رؤية، هذا ما يبقيه في اتّصال وانقطاع، وفي بحث مستمر عن قيم مفقودة في عالم متدهور، ولذلك لا يرسو على لغة بشكل حاسم. فنجده يتكلّم مع نفسه بلغة غير التي يكلّم بها "لبنى"، وبغير التي يكلّم بها أهله، وغير التي يكلّم بها صحبه، ويشير هذا التعدّد أو التهجين إشارة واضحة إلى قلق واضطراب.

إنّ لغة (المونولوج) لدى البطل المأزوم تحمل سمات البوح، والاعتراف بالضعف، إنّها اللّغة التي لا يكلّم بها أحداً سوى نفسه، لأنّ عليه أن يبدو دائماً متماسكاً أمام الآخرين:

"أيّ بون بيني وبينها! إن كنتَ ترقد في سرير وثير تتدثّر بالصوف وتنام في غرفة تُدفأ مركزيّاً، فإنّ لأبي لبنى ـ لا بدّ ـ دارة فخمة أنيقة، وسيّارة ذات سائق لعلّه أسود البشرة ينتظر على الباب عبداً طيّعاً! (الرواية: ص ٥٤).

أمّا حديثه مع الأصدقاء، فهو دائماً حديث الناقد الأدبيّ مع جمهور المتلقّين (الرواية: ص ٤٤)، لذلك تكون لغته أدبيّة جدّاً، أو يكون حديثه معهم حديث سياسة، لغته رصينة تحمل موقفاً حياديّاً تجاه الأحزاب والطبقات، فهو يرفض الانضواء تحت لواء حزب حتّى لو صار وزيراً باسمه، فتبدو لغته رافضة

باستمرار، غير مهادنة، ولكنّها غير معادية:

"وهنا اتّجه عبد المعين هدايت إلى رامي:

...

ـ آمل ألاّ تخذلني أمام الدكتور فخري العزيزي.

ـ موقفي من الأحزاب لا يتغيّر، لأنّه وليد درس وتمحيص.

ـ المهم أن نجتمع نحن الثلاثة عندك.

ـ الخشية (وضحك) أن أنفذ إلى قناعة زميلنا قبل أن يلامس قناعتي!...

ـ لست أخاف على من يحمل مؤهّلاً في السياسة والاقتصاد من السّربون.

ـ وإيّاك والظنّ أنّ أخاك رامي يهن أمام المؤهّلات مهما سما قدرها!". (الرواية: ص ٤٧).

تميل لغة "رامي" مع الحميمين من الأصدقاء نحو الشكاية، والاعتراف بشيء من الضعف أو قلّة التمكّن من الإبداع الروائيّ فقط، من دون الاقتراب من حديث الفوارق الطبقيّة، أو إظهار عقدة البون بينه وبين أحد، بل يعرّج في شكواه تلك على أنّ مجد السياسة لا يعني له شيئاً:

"ما أسرع ما يبلغ الطامحون في دنيا السياسة مجدهم الداني.. حين لا ننال، نحن العاملين في دنيا الأدب، سوى سراب "المجد الخالد"! هاأنذا أمامكم: ماذا جنيت من صحبتي للكتب والكتابة والكتّاب؟ (ثمّ في مرارة) أنا لم أفلح حتّى في كتابة جزء من رواية! ما نفعي أن أكون كاتباً ناقداً! (الرواية: ص ٤٩).

أمّا لغة "رامي" في الحيّ الشعبيّ فتنزل من لغة الأدب الرفيعة إلى لغة الشارع، بحيث نشعر أنّ شخصيّة أخرى غير "رامي" هي التي تتكلّم:

ـ أوسعي الطريق.. يا حرمة!

قال ذلك بنبرة حازمة. وانزاحت المرأة من طريقه" (الرواية: ص ٩٠).

أو قوله:

"يابو، القصبجي مهنة.. مهنة الذي يقصّب الخيوط، وليس اسماً نعرف به بين الناس!" (الرواية: ص٩٣).

أمّا لغته مع "لبنى" فهي طبعاً لغة العاشق، ولكنّه ليس أيّ عاشق، وإنّما العاشق الأديب الذي يتوجّه بخطابه إلى أديبة روائيّة، خالياً من العقد، واثقاً من نفسه، متعالياً، حتّى لكأنّه غير الذي نسمعه يبثّ نفسه الشكوى من البون بينه وبينها كلّما خلا إلى ذاته، لذلك تكون لغته أدبيّة رفيعة مفعمة بالوجد. ولو كانت "لبنى" من غير الوسط الأدبيّ واستخدم معها تلك اللّغة لصار خطابه مفارقاً للمقام:

"إنّ في نفسي أن ألتقط، بشفتيّ، دمعاتك العشرين، إذا ما انهلّ من ربيعك الأخضر طلّ الصباح.. وأن أجفّف بأهدابي الخدّ البليل، إن لم يجرح هدبي الخشن رفاهة خدّك.. حتّى إذا جرّدتك، حتّى إذا عرّيت منبعي العبير، انهلت عليهما بفيض من القبل.. أما آن لنا أن نتوجّه إلى البيت، يا لبنى؟. (الرواية: ص ٣١٤).

إنّ الخصوصيّة ذات الأهمية الاستثنائيّة للجنس الروائيّ هي أنّ الإنسان في الرواية هو، جوهريّاً، إنسان متكلّم، فالرواية تحتاج إلى أناس متكلّمين يحملون كلمتهم الإيديولوجيّة المتميّزة، يحملون لغتهم الخاصة(٤). لذا نجد لغات الشخصيّات الأخرى في النصّ لغات طبقيّة، متحاورة إلى حدّ الصراع.

فلغة "عبد الوارث" أخي "رامي" لغة خاصّة تفصح عن انتماء إلى طبقة. تحملنا تلك اللّغة إلى كلّ الأسواق القديمة لنرى أبناء التجّار الصغار أو أبناء المهن في حوارهم مع الزبائن من تلك الطبقة الشعبيّة، لا سيّما مع النساء الشعبيّات البسيطات (الحرمة)، فإذ نحن في سوق "المدينة" في "حلب"، أو سوق "الحميديّة" في "دمشق":

"ردّت المرأة، وقد حسرت نقابها لتستر بأطرافه نصف وجهها البادي:

ـ ما أفعل؟ الخيط لم يشأ أن يسلك في الإبرة!

واحتدّ عبد الوارث:

ـ أقول لك: الخيط لا عيب فيه. العيب في ماكينتك، صلّحيها يا أختي.. أم أنّك تتعلمين "التشويف" في ثوب ابنك؟ خذي الثوب إلى "شوّافة" تطرّزه لك، ودعي فرحة الختان تمرّ بسلام، يا حرمة. هذه ثالث مرّة!

ورمى أبوه، هنا، بحذائه إلى أرض السوق فتصاعد لمرماه الغبار، وتوجّه إلى عبد الوارث يقول:

ـ لن أعود بعد الغداء.

أجاب عبد الوارث:

ـ طيّب يابو. أتناول غدائي هنا رغيفاً بالحلاوة. (الرواية: ص ٩٨ ـ ٩٩).

وليست لغة " عبد الوارث" شخصيّة بقدر ما هي لغة كلّ الذين يعيشون في ظروف "عبد الوارث" أو في بيئته، فالإنسان المتكلم في الرواية هو جوهريّاً، إنسان اجتماعيّ، مشخّص، محدّد تاريخيّاً، وكلمته لغة اجتماعيّة وليست لهجة فردية(٥)، فهو الابن البكر الذي يترك (الكتّاب) ليلتحق بصنعة أبيه وأجداده في الدكان الصغير في السوق الشعبيّ، فيطعم العائلة الممتدّة، حيث يسكن الجميع بيتاً واحداً.

تمثّل لغة "زكريّا" الأخ الأصغر لـ"رامي" لغة اجتماعيّة أخرى مختلفة، هي لغة جيل المراهقين من أبناء البرجوازيين الصغار، الذين يعيشون في حيّ شعبيّ، ويعمل آباؤهم في مهن حرّة في السوق الشعبيّ، وهؤلاء الأبناء دخلوا المدارس واختلطوا بأبناء الطبقة الأعلى، كما عصفت بهم رياح التغيير والانفتاح على ثقافة الآخر من حيث اللباس، والموسيقا، والسينما، والأدب، فأردوا التحرّر من طبقتهم، ممّا خلق لديهم أزمة نفسيّة في هذا السن، فراحوا يقلّدون الشباب في الغرب، أو الشباب من الطبقة الأعلى، من دون أن يتناسب ذلك وأصولهم الطبقيّة، وتقاليد بيئتهم وقيمها، وحياة أهليهم، ومقدّراتهم الماديّة.

تمثّل الخالة "هديّة" فئة من طبقة، لها لغة خاصّة تعبّر بها عن رؤية خاصّة في الحياة. فهي امرأة من بيئة شعبيّة، لم تكتسب حظّاً من الجمال أو التعليم، فصارت عانساً، ولتكسب عيشها تخدم المقرّبين من أهليها، وتحتفظ بأفكار طبقتها المحافظة وقيمها التي تعيش على العيب والحرام، وتُفاجأ باستضافة ابن أختها للنساء في بيته، وتستنكر ذلك وتنقله إلى أمّه، إنّها نموذج لتلك المجموعة من النساء، تحثنا لغتها على أن نتصوّرها في إحدى اللّواتي نعرفهنّ، إنّها لغة اجتماعيّة لا بدّ أن تذكّرنا بامرأة نعرفها:

"رأى الخالة تغسل الأواني:

ـ كيف حالك، يا خالتي.. يا هدهد؟

وجاءه منها صوت عديم المعنى:

ـ أيّام نقضّيها.

ـ هل في نيّتك أن تتوجّهي اليوم إلى "الدار"، فتقصّي على أختك أم عبدو السوالف والحكايا؟

ـ يلزمك زواج، يا ابن أختي. يلزمك زواج!

ـ أتزوّج، يا خالة يوم تتزوّجين!

ـ اتركني بحالي يا محمّد.. الله يخلّيك".

أمّا لغة الأب فهي مغرقة في شعبيّتها، مثلها مثل لغة الأم، ولغة "عبد الوارث"، ولغة زوجته:

"زكريا ولد عاقّ ليس في وجهه ذرّة حياء... كيف أذلّه هذا العكروت! يريد منّي مالاً.. ليسهر حتّى أنصاف الليالي! يظنّ أنّ أباه بيك من البكوات... مدرسته قال لها: خاطرك، مع السلامة! أنا أشتغل في زمهرير الشتاء... ليسهر،ويخمر، ويقامر، ويعكرت...

ـ أين أنت يا أبو جنيد؟

ردّ القهواتي:

ـ ابني الأستاذ عندي. اسقنا "دمعة" (الرواية: ص ٩٤، ٩٦).

يتّضح من الأمثلة السابقة أنّنا نستطيع أن نتعرّف إلى الشخصيّة من اللّغة، ونتعرّف

الطبقة التي تمثّل، وأحياناً الفكر الذي تحمل.

إنّ تعدّد اللّغات سمة بارزة في النصّ، وإنّنا لا نكاد نعثر على لغتين متشابهتين، فإن جمّعت الطبقة بين لغتين، مايزت بينهما الفروق الفرديّة، لدرجة أنّ كلّ شخصيّة تنطبع في ذهن المتلقي لا بوصفها ـ فهو قليل بالنسبة لغير "لبنى" و"رامي" ـ وإنّما بلغتها، لاعتماد ظهور الشخصيّة في النصّ على الحوار بالدرجة الأولى، أي على الصوت. وليس التعدّد سمة تلك اللّغات فحسب، إذ إنّها تدخل في صراع تحاول كلّ منها فيه أن تزيح اللّغات الأخرى، وذلك بانتصار رؤيتها، لكن من دون أن نصل إلى لغة واحدة مسيطرة ومتسلّطة، أي من غير أن يكون هناك خطاب مسيطر، أو مقولة نظريّة واحدة متسلّطة، بل هناك حوار مستمرّ لدرجة الصراع الذي لا ينحسم، وهذه سمة اللّغة في نصّ التجربة.

فـ"رامي" يريد أن ينصر لغته الأدبيّة الراقية على كلّ اللّغات، إذ استلَ نفسه من طبقته الشعبيّة، فهجر لغتها، إلاّ ما اضطره إليه المقام أحياناً، حيث تتفوّق اللّغة الشعبيّة على لغته لقوّتها، وقوّة الطبقة التي تمثّلها وكثرتها، فهو واحد أمام شريحة واسعة من المجتمع. وهو لا يرتضي أن يتمسّح بطبقة "لبنى"، فتجنّب لغتها، واضطرّها إلى أن تقترب من لغته، لأنّه الأقوى، فهي واحدة أمام مجموعة نخبوية من الذين أفرزوا أنفسهم في طبقة الثقافة، فدخلت لغتها في صراع مع لغتهم، ولم تكن تصدر عنها سوى القلّة القليلة من المفردات التي تدلّ على انتمائها الطبقيّ، لأنّها في وجودها مع تلك المجموعة كانت تساير رؤيات أفرادها، ولغتهم. فتدسّ نفسها في طبقة الثقافة. من تلك المفردات القليلة: "باي باي"، أو "ثانك يو، مستر عاشور". (الرواية: ص ٢٧٨، ٣٣٦).

إلاّ أنّ مفردة واحدة على صغرها تجعل المتلقي يصفّ "لبنى" في طبقتها من دون تردّد، ولسان حاله يلهج: الطبع يغلب التطبّع، وكأنّ انتصاراً أحرزته تلك الطبقة ومعها لغتها، وهو في الحقيقة ليس انتصاراً لـ"لبنى" بقدر ما هو انهزام لـ"رامي" ولغته، وللطبقة التي صنّف نفسه فيها، إذ نكتشف معه أنّها طبقة واهية، ونرتدّ معه إلى طبقته الاجتماعيّة، فحينما تنهزم طبقة الثقافة؛ لا يكون ثمّة أصلح من التقسيم: برجوازيّة كبيرة وبرجوازيّة صغيرة.

"ـ هل تحبينني.. يا لبنى؟

وأجابته فيما هي تريح ساقاً على ساق:

ـ "أفكورس"! (الرواية: ص ٤٠٧).

ولا يرتضي رامي التمسّح بالأحزاب، فتجنّب لغة أهلها الدعائيّة، وظلّت لغته السياسيّة نظيفة من الشعارات سوى شعاره الشخصيّ بأنّه أعلى من السياسة. بل نجد في حديثه مع صحبه لغته الساخرة من الطبقات والانتماءات، فيسمّي هذا برجوازيّاً، وذاك اشتراكيّاً، من غير أن يفصح عن تعاطفه مع أيّة طبقة، إلاّ ما شاء له الهوى، كما ذكرنا، فمرّة البرجوازيّة ودود، وأخرى قذرة، وها هو يداعب الصحب بالتعليق على تلك الطبقات:

"... أكّد بهاء الدين بحماسة:

ـ ما رأت عيني أجملْ منها قطّ!

وانبرى رامي يحذّر عاشور:

ـ انتبه جيّداً يا بهاء.. لا تغلُ في إطراء جمالها، فهي برجوازيّة مئة في المئة، وأنت من أخصام طبقتها كما تبدو أحياناً.

وقدم بهاء الدين تبريراً:

ـ جمال المرأة شيء، وطبقتها شيء آخر.

وأدرك رامي أنّ حديث السياسة يوشك أن يُطرح من جديد. فلهج لسانه بالشكوى:

ـ سياسة! سياسة! عدنا إلى السياسة!

ـ رامي! أنت تبعث في نفسي شعوراً بالخذلان كبير!

ـ كنتُ أتمنّى، يا عبد المعين، لولا أنّ الرأي عندي مستقرّ. إنّه حرصي على "لا

انتمائيّتي"، كما تسمّيها أنت" (الرواية: ص ٤٢، ٤٣).

يظهر "رامي" على طول النصّ بذلك المظهر من اللاانتمائيّة، محاولاً أن يفرض على جمهور المتلقين في النصّ لغته المحايدة سياسيّاً وطبقيّاً ـ بالنسبة للطبقات المعروفة ـ فارزاً نفسه ولغته في طبقة الثقافة، وتلك اللغة هي أحد تجلّيات أزمة الصراع التي يعانيها. إنّ ذلك لا يعفيه طبعاً من أن يكون صاحب رؤية معيّنة، فليس ثمّة "لاانتمائيّة"، أو هي بحدّ ذاتها انتماء أو تصنيف يبتدع لغته الخاصّة، فـ"الإنسان المتكلم في الرواية هو دائماً صاحب إيديولوجيا بقدر أو آخر، وكلمته هي دائماً قول إيديولوجيّ، واللغة الخاصّة في الرواية هي دائماً وجهة نظر خاصّة إلى العالم تدّعي قيمة اجتماعيّة"(٦).

تنمّ اللغة على تلك القيمة الاجتماعيّة، التي نستطيع أن نعرفها من لغة الناس، من غير التصريح بقيم الطبقة أو الشخص أو المجتمع، فلغة "رضوان" أو "زكريا" المستنكرة تجعلنا نستنتج انتماءهما الأخلاقي والقيمي حتّى لو لم نعرف عنهما شيئاً، وذلك من غير أن يتجاهل النصّ الفروق الثقافيّة الفرديّة بينهما، إذ عزا كلّ منهما وجود "لبنى" في منزل "رامي" ليلاً لسبب: "رضوان" فهمه حبّاً يكلّل بالزواج، و"زكريا" رآها في ذلك بنت ليل، ورأى أخاه عابثاً بها.

إنّ لغتهما تفصح عن تفكيرهما وعن انتمائهما الاجتماعيّ ـ الثقافيّ، ذلك أنّ "لأحكام القيمة علاقة وثيقة بالإيديولوجيّات الاجتماعيّة"(٧).

"فغمز رضوان بعينه مشيراً في الوقت ذاته إلى بنصره:

ـ أهناك مشروع؟ أفصح عن خبيئك ولا تتكتّم! فما معنى أن تلبث معك في بيتك هنا، حتّى موهن من الليل؟! وبرّر له رامي:

ـ يا عزيزي.. إنّها من طبقة لا تقيم لهذه الأمور كبير وزن. ومن أجل هذا عينه لا أتطلّع إلى الاقتران بمثلها. أنا لا أفكر بهذا مطلقاً" (الرواية: ص ١٨٥).

"... هتف زكريّا متجارئاً:

ـ يا أمكر من ثعلب! إنّها "رفيقة ليل".. أعرف.. أنا لست غبيّاً! (...) وماذا تفعل هذه "الأديبة" المبدعة عندك في هذه الساعة من الليل؟ (...) أمثل هذه تحسن التأليف؟! هنّ يحسنّ أشياء أخرى. (الرواية: ص ١٩٣).

يمكن أن نكتشف اعتبارات المرحلة التاريخيّة، وقيمها، من خلال لغة "رامي" التي يحدّث بها نفسه عن "لبنى"، فمعنى العصريّة في تلك المرحلة، هو تحرّر الفتاة بلبس ما يظهر الفخذين عند وضع الساق على الساق، من دون تصحيح الجلسة، أو ردّ الثوب، والتدخين، وشرب الخمر:

"ووضع القدحين فوق الصينيّة... وصبّ في القدح الأوّل. إنّ لبنى تحمل كلّ سمات الفتاة "العصرية" (الرواية: ص ١٢٣).

بذلك تكشف اللغات المتصارعة في النصّ عن قيم متصارعة، أي عن إيديولوجيّات اجتماعيّة متصارعة، وذلك عبر رصد الحياة في حركتها العفويّة، من دون جعل ذلك الصراع شعاراً يُتعمّد تبئيره لينصر رؤية ضدّ أخرى.

٢ ـ *القصّة*:

تجري أحداث النصّ في مرحلة من حياة المجتمع تعصف بها ريح التغيير، فعلى الصعيد السياسيّ، نشهد استقالة وزارة وتنصيب أخرى، وعلى الصعيد الاقتصاديّ، نشهد دخول الآلة إلى الورشة الصغيرة أو المحلّ الشخصيّ، في وجه إنشاء مصانع كبيرة تبتلع الصغار، أي هي مرحلة سطوع نجم الرأسماليّة ونظامها الاجتماعيّ البرجوازيّ، الذي يفرض تغيّرات على هذا المستوى الاجتماعي أيضاً، إذ نلاحظ حريّة المرأة، وانتشار التعليم، وتفتّح جيل الشباب على تقاليد الغرب.

تنشط في مرحلة التغيير ـ دائماً ـ الشخصيّات الإشكاليّة، التي تعكس في تأزّمها روح ذلك التغيير، فالتغيير هو المناخ المناسب لنشاط الشخصيّات الإشكاليّة. وهذا ما تهتمّ به الرواية بوصفها جنساً أدبيّاً، ويشتغل عليه نصّ "رياح كانون" بصورة خاصّة.

تبدو معظم الشخصيّات في النصّ إشكاليّة، وليست شخصيّة "رامي" وحده، ولكلّ منها مشكلته التي اشتركت أحداث المرحلة في صنعها وتضخيمها حتّى غدت أزمة، فمن يجد من تلك الشخصيّات حلّ الأزمة تزول عنه السمة الإشكالية، وتبقى الشخصيّات التي لا تجد سبيلاً للتصالح مع عالمها إشكاليّة.

يمثّل النصّ بحثاً عن قيم أصيلة في عالم متدهور، إذ تبحث تلك الشخصيّات الإشكاليّة عن تلك القيم، من دون أن تصل إليها، فتستمرّ في البحث في طريق آخر. أمّا الشخصيّات التي وجدت صيغة للتصالح مع قيم موجودة فقد حلّت أزمتها، تلك شخصيّات متواضعة، مستكينة، غير إشكاليّة، وغير قلقة، مثل شخصيّة "عبد الوارث" الذي استمرّ يعيش قيم ما قبل التغيير، من دون أن يطرأ على حياته الاجتماعيّة الشخصيّة تغييرٌ يتوازى مع إدخاله وأبيه محرّكاً كهربائيّاً على آلة فتل الخيط، و"عبد المعين هدايت" تصالح مع العالم المتغيّر بانضمامه إلى أحد الأحزاب الناشئة في المرحلة، و"فوزي المجاهد" اتّخذ الأدب هدفاً وراح يكبّ على الإبداع منذ البداية.

أمّا الشخصيّات الإشكاليّة فتمثّلها شخصيّة "رامي" القلقة المضطربة، التي تعاني صراعات داخليّة سببها أزمة الإبداع المستحكمة فيها، التي أذكتها عاطفة الحبّ تجاه "لبنى"، حيث زادها معاناةً الفارق الطبقيّ بين الشخصيّتين، الذي أعادت مرحلة التغيير ترتيبه من جديد، بحيث دخلت البرجوازيّة الصغيرة الحياة السياسيّة باشتراكها بالوزارة إلى جانب البرجوازيّة الكبيرة، إلاّ أنّ حلّ أزمة "رامي" لم يتحقّق في ذلك، إذ رفض المشاركة في الحدث السياسيّ، لأنّ طموحه ينتمي إلى عالم الإبداع.

وتمثّل "لبنى" شخصيّة إشكاليّة أخرى متخبّطة بين عالم طبقتها المترف وبين رغبتها في التميّز على ترف ذلك العالم بالانضمام إلى طبقة الثقافة، وحينما حقّقت ذلك دخلت أزمة أخرى سبّبها الحب، وهي أزمة اختلاف القيم بين طبقتين، الطبقة التي تنتمي إليها، وتمارس حياتها في ضوء قيمها، والطبقة التي أحبّت أحد أفرادها، وهذه الثانية لا ترضى عن قيم الطبقة الأولى.

يمثّل "زكريّا قصبجي" شقيق "رامي" شكلاً من أشكال قطيعة الشخصيّة من عالمها، كونها إشكاليّة، إذ جرفته رياح التغيير بقوّة من غير أن يكون مهيّئاً اجتماعيّاً، أو ثقافيّاً، أو نفسيّاً لتلقّي تلك الرياح، فالسيرَ معها بشكل تدريجيّ، فهو في طور المراهقة، غير مقتنع بتقاليد طبقته وحياتها اليوميّة ووضعها المادّي، وقد تعرّف إلى حياة الآخرين من الطبقات الأخرى، فجذبته قشور التحرّر، لكنّه كان يصطدم في كلّ مرّة بسادن طبقته، وهو الأب، فينتج من هذا الاصطدام تعميق القطيعة بين "زكريا" والعالم.

يمثّل الأب "فارس قصبجي" شخصية إشكاليّة أخرى في النصّ، فهو نموذج لصاحب الحرفة التي ورثها أباً عن جدّ، بما يمثّله هذا النموذج من خصائص اجتماعيّة أخلاقيّة. فإن كان قد اضطرّ إلى قبول مظهر التغيير الصناعيّ، بإدخال محرّك كهربائيّ على "الدولاب" خوفاً من الخروج من دائرة السوق، فإنّه يقاوم بشدّة أيّ تغيير على المستوى الاجتماعيّ، وتتمظهر مقاومته باشتباكه المستمرّ مع "زكريّا"، وتقريعه الدائم لـ"رامي" الذي يشهد انفصاله عن طبقته يوماً بعد يوم.

إذاً، لا تقوم القطيعة في النصّ بين بطل وعالمه، بل بين مجموعة من الشخصيّات وعوالمها، ممّا يجعل النصّ أكثر حيويّة وامتلاءً.

أ ـ الواقعيّة:

يراودنا سؤال عن علاقة هذا النصّ بواقعنا اليوم، وعمّا يقدّمه إلى المتلقي عام ٢٠٠٤، أو عن الكيفيّة التي يقرؤه بها المتلقي اليوم، من غير وضعه في إطاره التاريخيّ ـ الاجتماعيّ.

"إنّ كلّ الأعمال الأدبيّة تعاد كتابتها ولو بصورة لا واعية من قبل المجتمعات التي تقرؤها". فـ"هوميروسنا" ليس مطابقاً لـ"هوميروس" العصور الوسطى، ولا "شكسبيرنا"، إذ تبني المراحل التاريخيّة المختلفة لأغراضها الخاصّة "هوميروس" و"شكسبير" مختلفين(٨).

قد نقرأ نصّ "رياح كانون" حينما نضعه في إطاره التاريخيّ ـ الاجتماعيّ على الشكل التالي:

يمثّل كلّ من "رامي" و"لبنى" طبقة، ويندرج صعود "لبنى" على أكتاف "رامي" في سياق براغماتيّة البرجوازيّة الكبيرة، وصعودها على أكتاف الصغيرة، ثمّ انسحاقها. وإن الأدب والثقافة هما طريق إثبات الوجود الذي على المثقف البرجوازي الصغير أن ينتهجه. وبناء عليه، فإنّنا نلوم "لبنى"، ونقف ضدّ طبقتها، ونتعاطف مع "رامي"، ونقف مع طبقته، لولا الموقف الأخير الذي اتخذته "لبنى" في إبداء الندم، والاعتراف بالحب، الذي جعلنا نتعاطف معها من جديد. لكنّنا لا نستطيع الوقوف ضدّ والدها "عزمي بك" مثلاً، فهو لم يؤذ أحداً، بل قدّم خدمات جليلة للبلد، هو نموذج البرجوازيّ الوطنيّ، لذلك لا نملك سبباً منطقيّاً ضدّ وجوده في الوزارة، ومع ذلك نتمنّى ألاّ يكون، لأنّه أبو "لبنى"، الذي له أخلاق الطبقة البراغماتيّة بالضرورة.

لا يملك متلقي اليوم مثل تلك الخلفيّة للصراع الطبقيّ الحاد، لذلك لن يكون ذلك الصراع بؤرة النصّ بالنسبة إليه، بقدر ما ستكون البؤرة الأزمة الشخصيّة للشخصيّات، التي يشكّل الصراع الطبقيّ أحد أسبابها، أو العلاقة العاطفيّة بين "لبنى" و"رامي"، فالمتلقي اليوم لا يعاني ذلك الصراع الطبقيّ الواضح، بل لا تتمثّل في دائرة حياته طبقتا البرجوازيّة الكبيرة والصغيرة الوطنيّتين بنظاميهما الاقتصادي والاجتماعيّ، وتقاليدهما، وقيمهما. إذ أمامه طبقة السلطة ومؤسّساتها الاقتصاديّة ومن يدور في فلكها مرتبطاً معها بالمصلحة، والطبقة الأخرى هي الشعب.

إذا كان متلقي الأمس يعتب على "لبنى"، ويلومها، ويقف ضدّها أحياناً، فإنّ متلقي اليوم يلوم "رامي"، ذلك أنّنا اليوم بوصفنا متلقين، ونظراً لتجربتنا التاريخيّة منذ تاريخ صدور النصّ (١٩٦٨) حتّى يوم الناس هذا، صرنا براغماتيّين أكثر من "لبنى"، وصار "رامي" بالنسبة إلينا مغفّلاً، ومع ذلك، لا يقبل معظمنا سلوك "لبنى، لكنّه ليس غريباً علينا، إذ كثيراً ما نشاهد أفراداً يمارسونه، وآخرين يسوّغونه، مطلقين عليه اسم "شطارة" حتّى صار اليوم بمنزلة مفهوم.

قد يلوم المتلقي "رامي" لتضييع وقته وجهده، ويلومه لشعوره بالنقص من جهة طبقته التي لا تشكّل أزمة بالنسبة إلينا اليوم، حيث مررنا بمرحلة تساوي الطبقات الاجتماعيّة، أو أنّها لم تعد عقبة في سبيل اللّقاء، فصار لكلّ الطبقات القيم والتقاليد ذاتها، ولم يعد ثمّة انمياز، عموماً، إلاّ على صعيد الثروة وما تستلزمه من فروق. فكما أنّ الأخلاق ليس لها طبقة أو وطن، كذلك السفالة ليس لها طبقة أو وطن.

إذ قد تبيع بنت البروليتاريا اليوم جسدها من أجل المال، وقد تبيعه بنت البرجوازيّة من أجل مال أكثر، أو من أجل متعة. وقد يسرق ابن البروليتاريا ليعيش، كما قد يسرق ابن البرجوازيّة لأنّ مصروفه من والده لا يكفي ثمن مخدّرات أو نساء.

إذاً لا نشعر اليوم بأزمة "رامي" الطبقيّة بحدّ ذاتها كما كان يشعر بها متلقي الستينيّات،

لكنّنا نتعاطف معه كتعاطفنا الدائم مع الأضعف ضدّ الأقوى، والأفقر ضدّ الأغنى، والعاشق ضدّ الصادّ والهاجر، إنّنا نتعاطف مع هؤلاء ونهتمّ لأمرهم منذ السِّيَر، والأخبار، والروايات الأولى، مروراً بـ"رامي" وآخرين، إنّها الأغراض الأزليّة الأبديّة: الحب والأنانيّة، والمصلحة، والنفعيّة، والعذاب، والجسد، والندم، ملبسة لبوس راهنها، فإذا ما خفت وهج الرّاهن ظلّ الأبديّ متوهّجاً.

لقد قدّم النصّ واقعاً شاملاً، لم يهمل أحد أجزائه، فحتّى شخصيّة "أبو عقيل" آذن المركز لم تُغفل، فنرى في النصّ الواقع في حركته الاجتماعيّة، لا سيّما في دخولنا جوّ الأسرة ومعاناتها، هذا ما يجعلنا النصّ أكثر جاذبيّة لأنّه أكثر غنى بحركة الحياة وحرارتها، فتجزئة النسيج الاجتماعي وحركته، عبر عمل جماليّ ناقص، أي تقديم جانب، وإغفال جانب آخر من الحركة الاجتماعيّة، أو الوضع الاجتماعيّ، عن سوء نيّة، أو قلة خبرة، هو إخفاق جماليّ، مثلما هو إخفاق معرفيّ(٩).

إنّ ما يقدّم النسيج الاجتماعيّ موّاراً بالحياة هو الاختلاف في الشخصيّات، بحيث تنطبع كلّ منها في ذاكرة المتلقي الذي لا يعدم أن يجد شبيهاً لها في دائرة حياته، ممّا يجعل النصّ يمنح المتلقي انطباعاً بصدقه نتيجة تلك المصداقيّة الواقعيّة، أو الإخلاص للحياة.

"فالشخصيّات الاجتماعيّة الحقيقيّة ـ مثلاً ـ شديدة الاختلاف في بيئتها ومتباينة، وأيّ عمل روائيّ لا يظهر هذا التباين وهذا الاختلاف عبر شخصيّاته الروائيّة، أو يقدّم مجموعة من الشخصيّات متشابهة في جوهرها ومظهرها، لا يخسر صدق معرفته فقط، بل يخسر كثيراً من قيمته الجمالية. إنّ اختلاف الشخصيّات في الرواية، والذي هو معادل لاختلافها في الحياة، لا يمنح الرواية الصدق فقط، بل يمنحها الجمال كذلك(١٠).

ب ـ الوعي:

يتميّز الوعي الذي أنتج النصّ بشموليّته، فقد استطاع تقديم كلّ الرؤيات المحتملة ضمن واقع النصّ، وبحياديّة عالية، إذ لا نستطيع أن نجزم بانحياز الرؤية التي أنتجها ذلك الوعي إلى أيّة رؤية من الرؤيات المطروحة، لولا ما يشعر به المتلقي من تعاطف مع "رامي"، وحنق على "لبنى"، وهذا على سبيل تعاطفنا مع الأضعف ضدّ الأقوى، كما ذكرتُ سابقاً، كما أنّ القدر الروائيّ أراد أن يبرّر براغماتيّة "لبنى"، وهذا موقف شخصيّ من "لبنى"، ذلك أنّ القدر نفسه بأر وطنيّة والدها.

لقد صاغ النصّ وعي فرديّ وانطلق برؤيته من الواقع، واستطاع كشف آليّة العلاقات فيه، فقسّمه إلى مجتمعات صغيرة: مجتمع المثقّفين، ومجتمع البرجوازية الكبيرة، ومجتمع البرجوازية الصغيرة، ورصد حركة التغيير في تلك المجتمعات، وتداخلها في شبكة من العلاقات التي يحتمل وجودها مجتمعة في مجتمع واحد أكبر، مع الوعي بنفسيّة كلّ شخصيّة، وما هي عليه، وما يطرأ عليها من انفعالات ومواقف إيديولوجية واجتماعيّة داخل حركة التغيير الاجتماعيّ الشامل.

يطلق هذا الوعي رؤية تؤمن بحوار الرؤيات، مع تحييد ذاتها قدر المستطاع، لتضمن التخلّص من الوقوع في شرك المقولة النظريّة التي قد لا يتقبّلها منطق النصّ، أو التي تبدي تواطؤ الروائيّ مع إحدى الطبقات، أو الإيديولوجيّات، أو الشعارات. فقدّم الصراع الطبقيّ من غير اتّخاذ موقف فرديّ منه، واثقاً باستمراره الأبديّ، وعدم حسمه، مع التغيّر المستمرّ لأشكاله. إنّ وراء النصّ وعياً فنيّاً عميقاً بطبيعة الجنس الروائيّ، وهذا بدوره وعي بحرية المتلقي، وعدم مصادرتها، أو التأثير المباشر في اتخاذ الأخير المواقف والأحكام تجاه النصّ، أو تجاه عناصره، فكان ذلك الوعي يفعل ويظلّ صامتاً كالإله المتخفّي(١١).

إنّ الوعي الذي أنتج النصّ كان مدركاً لحركة الواقع، ولعدم إمكانيّة الانقطاع التامّ عنه، لأنّ حالة التغيير في مجتمع النصّ لا يستدعي مثل ذلك الانقطاع الحادّ، كما في التجربة الوجوديّة، في الوقت الذي عمل فيه على تتبّع حالة التوازن التي تدّعيها الشخصيّات الإشكاليّة، فأبرزها في حالة اتّصالها مع العالم.

ج ـ الرؤيا:

إنّ عدم اتخاذ موقف حاسم من الصراع الطبقيّ، هو وعي بوجوده جوهراً مع تغيّر أعراضه، هذا الوعي نشأت عليه الرؤية التي انطلقت من الواقع وما فيه من تناقضات، سواء أكانت تناقضات شخصيّة تحملها الشخصيّات الإشكاليّة، أم تناقضات في بنية المجتمع. لم يعالج النصّ الحلول القطعيّة لتلك التناقضات، لأنّها ليست مهمّته، وإنّما مهمّته تسليط الضوء عليها، وكشفها للمتلقي، وهذا ما فعله.

إنّ رؤيا النصّ ترى أنّ هذه التناقضات ستستمر ما استمرّ الإنسان، وأنّ الخلاص في صقل الجوهر الإنسانيّ الذي لا يفنى، بتكريس الجهد الفرديّ في الإبداع، من دون الانخراط بما هو آنيّ زائل، فالمستقبل لمن يتمسّك بالقيم ويطوّر نفسه مع مستوجبات التغيير، من غير أن يحني الرأس لمغريات المال، أو السياسة الفانية، فالحياة بطبيعتها انقلابيّة، والذي ينقلب فيها هو العرض، أمّا الجوهر فيبقى ثابتاً، لذلك يجب التمسّك به.

إنّها رؤيا تقوم على مفهوم النبل، واحترام الذات، فهي تجلّيات للحقّ، والخير، والجمال، لذلك كلّه تكون رؤيا صادقة، أنشأتها رؤية منطلقة من تمحيص في الحياة والواقع، وبنتها على الثابت الذي لا يتغيّر فيهما، لذلك لا بدّ لها من التحقق في كلّ زمان، لتصير (الرؤيا ـ النبوءة).

٣ ـ السرد:

يشكّل الحوار و(المونولوج) صيغتي الاتّصال بالعالم والانفصال عنه. فالحوار علاقة مع الآخر، وانفتاح عليه وعلى قضايا العالم الذي يعيش فيه، أمّا (المونولوج) فهو ضرب جدار بين الذات والعالم الخارجيّ، وانفتاح على الداخل في حالة من التأمّل، والاعتراف، والبوح، فالمصالحة، للعودة مرّة أخرى إلى العالم الخارجيّ بشكل أكثر تماسكاً، وبذات متصالحة مع نفسها، تحاول أن تتصالح مع الآخرين.

تتشكّل حالات البطل، المثقف المأزوم في النصّ، بكلّ من الحوار و(المونولوج) اللّذين يسيطران على النصّ، تاركَين مساحة صغيرة يتحرّك فيها الراوي ليقوم بواجبه في السرد.

يسخّر الحوار في الرواية عموماً للكشف عن رؤية العالم(١٢)، وعن الإيديولوجيات الاجتماعيّة، والسياسيّة، القائمة في المرحلة، وعن اللّغة، وعن تعليلات الأحداث والتصرّفات، وأحياناً عمّا أخفاه السرد من أحداث.

ويقدّم الحوار الشخصيّة في علاقتها بالآخرين، وقد سيطر الحوار على النصّ بشكل كبير لدرجة أنّ مجموعة من الوحدات السرديّة كانت عبارة عن حوارات خالصة بين الشخصيّات(١٣)، هذا ما يجعل المتلقي يقبل على النصّ بنهم، فمع الحوار نرى الناس ونسمعهم ونقرؤهم و"نحسّ دوماً أنّ صفة الحياة فيهم مستمرّة"(١٤).

تستمرّ بذلك الحوار حياة "رامي" واتّصاله مع العالم، وإن كان ذلك الاتّصال عرضيّاً؛ يمارسه ليظهر بشكل متماسك أمام المجتمع. إنّه أحد الوجهين اللّذين تتجلّى بهما الأمة، أمّا الوجه الآخر فهو الشكل الذي يتّخذه الانقطاع عن العالم، وهو (المونولوج).

تشكّل هذه التقنيّة النسق الذي تجري عليه الرواية، ويتحكّم في الشخصيّة، إذ يمثّل حالة انقطاعها عن العالم، وليس مجرّد أسلوب مبتكر، فهو في النصّ جزء لا يتجزّأ من الطموح الجمالي الذي يرنو الأوّل إليه(١٥).

لا يبوح البطل مطلقاً بأزمته إلاّ لنفسه، فهو ينقطع بذلك عن العالم، ويختلي بنفسه ليعلن لها عن عقدة البون التي يعانيها:

"... زائرتي مرشّحة لأن تغدو بنت وزير! وأنا، من يوم ولدت، ابن لصانع يجدل خيوط القصب! (الرواية: ص ١٢٣).

لولا (المونولوج) لما استطاع المتلقي إدراك أبعاد الأزمة، أو لعرفها بسرد السارد الذي سيبدو وسيطاً بين البطل والمتلقي، لكنّ (المونولوج) أوصل تلك الأزمة مع التناقض الذي يعيشه البطل بطريقة أكثر حميميّة، بعيداً عن تدخّلات الراوي، وعن رؤيته، ممّا جعل المتلقي يشارك البطل تناقضاته، ويشهد حالة الانقطاع مباشرة، من دون أن يخبره أحد عنها، إذ قد يكون ذلك الأحد مغرضاً (الراوي).

تعمل المذكّرات عمل (المونولوج)، فتمثّل صيغة أخرى من صيغ انقطاع البطل عن العالم، إذ يبثّ البطل الورق ما لا يمكن أن يجهر به حتّى أمام أقرب أصدقائه:

"ما زال الحنين يملأ نفسي، ما زال في عنفوانه وراء الضلوع.. حنيني إلى أن أضع عملاً روائيّاً، أما آن لي، بعد؟

كلّما تعمّقت النظر في حياتي، في ظروف حياتي، وجدتني أكثر قلقاً وإحساساً بالضعة والتناقض" (الرواية: ص ١٧٨).

لا يظهر الراوي في النصّ إلاّ لماماً. فنجده يقوم بمهمّة إدخالنا إلى عالم النصّ، أو عالم الشخصيّة، وتعريفنا بالملامح العامّة للحدث، وذلك بأفعال، أو أوصاف قليلة، ثمّ ينسحب بشكل كامل شبه ليتركنا لحوار، أو لـ(مونولوج)، مع الأحداث والشخصيّات وجهاً لوجه، وكأنّنا نشهد دراما:

"وارتقت لبنى أمامه أولى الدرجات. (الراوي)

ـ هل زايلك الحرج؟

وفكّر: ليت الغمّ يزايل نفسه، هو، المكتئبة!

ـ أوه! أحسّه اللّحظة، وقد استفحل أمره.

ـ دعي عنك هذه الخواطر يا لبنى" (الرواية: ص ٢٦٠).

يتمتّع كلّ من الشخصيّات والمتلقي عند ابتعاد الراوي بالحريّة. فيشعر المتلقي أن ليس ثمّة مقولة نظريّة تفرضها عليه سلطة في النصّ، وتذكّره بها، وتحاول إقناعه بصوابها، بل يستنتج هو المقولة، ويحكم عليها من خلال الأحداث، وتصرّفات الشخصيّات، وحواراتها، فيكون وجهاً لوجه أمام التجربة، كما تكون الشخصيّات، في ابتعاد الراوي، أكثر قدرة وأكثر حاجة إلى التعبير عن ذاتها، بحوارها بعضها مع بعض.

فالراوي غالباً ما يكون نمّاماً، أو تكون له رؤية واضحة أو خفيّة يؤثّر بها في قرار المتلقي، وفي عواطفه تجاه الشخصيّات، قد يكون ذلك بتدخّل بسيط، أو بتعليق، وقلّما يكون الراوي غير متواطئ مع إحدى الشخصيات، أو مع إحدى الرؤيات، أو الإيديولوجيّات. إنّ غياب الراوي يعني قوّة الشخصيّة الروائيّة من جهة، وحريّة المتلقي من جهة أخرى. أمّا التواطؤ الذي أظهره الراوي في هذا النصّ، فقد كان عبارة عن تبئير صفة، أو حدث كان في مصلحة "رامي" ضدّ "لبنى"، وهو براغماتيّتها التي لم تكن مقصودة، وإنّما هي تقاليد طبقة متحرّرة، تجلّت للآخرين بذلك المظهر البراغماتيّ الذي ندمت عليه في النهاية، إلاّ أنّ الحقد الطبقيّ الذي أثاره ذلك المظهر لدى "رامي"، منعه من أن يغفر لها، على الرغم من كلّ توسّلاتها، واعترافاتها بالحبّ، إذ تحوّل الخطأ الشخصيّ لديه إلى عداء طبقيّ.

وبذلك يكون الراوي قد عدل عن تواطئه بالانتقام من "لبنى"، وبعدم عدول "رامي" عن حقده، وكان موقفه النهائيّ من شخصيّاته جميعها حياديّاً.

نتيجة:

يشكّل هذا الوجه لأزمة المثقف الوجه الأكثر صدقاً، إذ تبدو تلك الأزمة حقيقيّة، وغير مفتعلة، أو مستعارة، وإنّما قد خلقتها ظروف المجتمع التي حدث التغيير، بمستوياته جميعها، على أن يصوغ مثل تلك الأزمات التي تتأثر بها الشخصيّات الإشكاليّة، بالدرجة الأولى، وتنفعل بها.

لقد تجلّى هذا الوجه من أزمة المثقف في نصّ تجربة، أفصحت عنه العناصر الثلاثة. فلغة الشخصيّات كانت طبقيّة، متحاورة إلى حدّ الصراع، ممّا حداها على أن تكشف عن إيديولوجيّات اجتماعيّة متصارعة. ولم تكن اللّغة الشخصيّة مجرّد لهجة فرديّة، وإنّما مثّلت لغة اجتماعيّة حملتنا على استحضار نموذج لمن نعرفهم في حياتنا الواقعيّة، من هذه الطبقة أو تلك.

قدّم النصّ واقعاً شاملاً للمرحلة، كشف عنه الاختلاف بين الشخصيّات، وتميّز بعضها عن بعضها الآخر. فيمكن القول إنّ النصّ استطاع امتلاك الواقع معرفيّاً، وذلك نتيجة للمصداقيّة الواقعيّة التي تبدّت فيه. ولا يخفى الوعي بأنّ حالة التغيير في كلّ من مجتمع النصّ ومرحلته التاريخيّة، لا تستدعي الانقطاع الحادّ، والمبالغ فيه، عن ذلك المجتمع، كما وجدنا في نصّ "المهزومون"، لذا نجد في النصّ انقطاعاً بقدر، واتّصالاً بقدر.

أمّا الرؤيا، فقد بُنيت على الجوهر الثابت، وليس على العرض المتغيّر، إذ قامت على تجلّيات الحقّ، والخير، والجمال، فكان لا بدّ لها من التحقّق. أمّا الراوي فكان ديمقراطيّاً، وابتعد عن التدخّل، ولم يتحرّك سوى في مساحة صغيرة من النصّ، لكنّ شيئاً من تواطئه ظهر في تبئيره حدثاً، كما مرّ معنا، إلاّ أنّه سرعان ما تخلّى عن ذلك التواطؤ بتبئيره حدثاً مضادّاً.

الإحالات:

(١) السباعي. فاضل، رياح كانون. ط١، دار اليقظة العربيّة، بيروت، دار القصّة العربيّة، حلب، ١٩٦٨.

(٢) يُنظر إيغلتون تيري ـ نظرية الأدب ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٥، ص ٢١.

(٣) يُنظر باختين ميخائيل ـ الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٨، ص ١٤٤.

(٤) يُنظر باختين ميخائيل. الكلمة في الرواية. ص ١٠٩.

(٥) يُنظر باختين ميخائيل ـ الكلمة في الرواية. ص ١١٠.

(٦) يُنظر باختين ميخائيل ـ الكلمة في الرواية. ص ١١٠.

(٧) إيغلتون تيري ـ نظرية الأدب. ص ٣٥.

(٨) إيغلتون تيري ـ نظريّة الأدب. ص ٣٠.

(٩) يُنظر الخطيب محمّد كامل. الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨١، ص ١٩.

(١٠) المرجع السابق. ص ١٩.

(١١) يُنظر هالبرن جون. نظرية الرواية، ترجمة محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨١، ص ٢٠.

(١٢) يُنظر باختين ميخائيل ـ الكلمة في الرواية. ص ١٥٣.

(١٣) يُنظر السباعي. فاضل ـ رياح كانون. الوحدات السرديّة ٩١، ٩٤.

(١٤) يُنظر بوين إليزابيت ـ الشخصية في صناعة الرواية. مجلة الآداب اللبنانيّة، ١٩٥٧، العدد الثاني، ص ٣٣. تر: سميرة عزّام.

(١٥) يُنظر لوكاتش جورج ـ معنى الواقعيّة المعاصرة، ترجمة أمين السيوطي، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ص ١٦.

q q

الترتيب في الرواية العربية
تصور وتطبيق

صدوق نور الدين

مقدمة : محاولة استجلاء العلاقة بين اللسانيات والأدب

١/ إن أي تصور للعلاقة بين اللسانيات والأدب، يتحدد انطلاقاً من مكون اللغة. فحقل الاشتغال الذي تتأسس عليه اللسانيات، اللغة المعيار، حيث تصنيف المعطيات اللغوية، أو التنظير باعتماد الملاحظة والتجربة لتشكيل قواعد شاملة. (١)

على أن اللغة في الأدب انحراف أو انزياح. خروج عن مقتضى المألوف، نحو ما يحقق جمالية الصوغ الأدبي، أو أدبية النص. في هذا المستوى ينظر إلى النص:

(قصة، مسرحية، رواية، قصيدة، سيرة ذاتية)، في بيئته الشاملة.

٢/ إذا كان المشترك بين اللسانيات والأدب مكون اللغة، فإن ما يتحكم في المكون المعنى والتركيب.

١. ٢. يتحقق النظر إلى المعنى، انطلاقاً من القضايا التالية:

أ / الوجود: ضمنه يتم التعرف إلى المعنى كنواة، كتجرد، أو كموضوع يفرض إرغاماته. على أن إدراك المعنى النواة واختياره، يحتم التفكير في تحويله من نواة إلى معنى متعدد.

ب / يفرض تحويل المعنى من نواة إلى تعدد، تنظيماً. يتحقق الأخير ضمن صيغة لغوية تثبت المعنى، وتجعله ذاتيا. اشتراط اللغة ـ وهو ليس الوحيد ـ يوجب كفاءة واقتداراً ومرجعية. التحقق بالنسبة للنص الأدبي، ومنه الروائي الذي يهمنا، يتم باعتماد اللغة.

ج / التأويل: إن تلقي المعنى بالفهم والتفسير واستجلاء الرمزيات، تأويل غايته تشكيل قراءة، وإعادة تنظيم معنى في الحدود الممكنة للنص لا المفروضة عليه. من ثمَّ يتغير المتداول عن معنى نواة، نحو متعدد غير مألوف، وإنما محتمل.

يتضح بأن القضايا: الوجود، والتحقق والتأويل، تتداخل في محاولة لإعطاء المعنى إنتاجية جديدة، وهو ما استجلاه النقد العربي القديم، وفق الوارد لدى كل من"الجاحظ" و"عبد القاهر الجرجاني". (٢)

٢. ٢. ينظر إلى التركيب في الدرس النقدي الحديث تأسيساً من السؤال: "ما الخصوصية التي تجعل قولا يتفرد بأدبيته؟"(٣).

ترتبط خاصة الأدبية باللغة من حيث الأداء وكفاءة الإبلاغ. من ثم يحق الحديث عن النقاط التالية:

أ ــ الذاتي.

ب ـ البلاغي.

ج ـ الأسلوبي.

أ / إن القصد من الذاتي الخصوصية الفردية والشخصية للمبدع في علاقته بالمعنى المنتج وباللغة. ما يتحكم في الذاتي الكفاءة ـ كما سلف ـ والمرجعية وقناعة التواصل والإخبار. على أن الذاتي بحكم كونه(كلاماً)له خصوصيته. إنه الكلام الذي يتلقى ليؤول، وبالتالي يقارن. يقول"بول فاليري":

"ليس الأدب، ولايمكن أن يكون، إلا توسيعاً لبعض خصائص اللغة واستعمالاتها."(٤)

ب / يتمثل البلاغي في النص النثري الروائي، في الحالة التي يميل فيها التخييل إلى توظيف خاصات بلاغية لإضفاء جمالية على النص كتأليف، ولخلق أثر/تأثير في متلقي

النص. فالتنظيم النصي تقديما، تأخيرا وإلحاقاً، إلى التكرار والتوازي، وخلخلة الحدود بين النثري/الشعري، خاصات تسم البنية الأدبية للرواية وتفردها.

إن بلاغة الرواية ليست بلاغة القصيدة. بحكم أن الرواية تدفق واسترسال، فيما القصيدة اختصار وتكثيف(+). من ناحية ثانية، فإذا كانت البلاغة في شرطها العلمي تروم الإقناع، فإنها في الرواية تجلو صورة عن صنعة وتمكن من التحقق الأدبي. فالروائي في سياق الإنجاز، يهدف تلقياً واستجابة للنص الذي أبدعه. فلا قيمة لكتابة في غياب القراءة.

إن من يتلقى مثلاً نص الروائي " جمال أبو حمدان ": "الموت الجميل"(٥)، يستوقفه البناء المعتمد، حيث توزيع جسم الرواية إلى عناوين في أغلبها أسماء معرفة. كل عنوان يكاد يمثل فقرة يخيل وكأن لا رابط لها والسابق، لخاصة التكثيف البلاغية.

والأصل أن نهاية كل فقرة تصل بالثانية في استرسال سردي، إذ لو حذفت العناوين لما طرأ تغيير على جسم الرواية. فالتكثيف المعتمد، يرمي التوسيع لا التقليص والاختزال.

و أما في رواية"مملكة الغرباء" ل"إلياس خوري"، فإن دائرية البناء تجعلنا نقف على تكرار قصدي هدفه توليد المعنى. .

". . يومها رأى الضوء، رأى امرأة يحيط بها الضوء. كان الضوء يضيء. . بياض ليس مائلاً إلى الاحمرار كما هو حال نساء بلادنا.

بياض خاص، كأنه مزيج لونين أبيضين، وضوء يشع من داخل فجوة سرية بينهما. . "(٦)

و أيضاً:

". . فحين تعيش في بيروت تحتاج إلى إثبات فكرة أن بيروت هي خيار لا مدينة انتماء. تحتاج بيروت لا لأنك بيروتي، بل لأنك تريد أن تكون بيروتيا. . هذا هو سر بيروت الذي يعرفه الذين عاشوا فيها. . " (٧)

إن بلاغة الرواية تخصها في ضوء اعتبارها نثراً للعالم. .

ج/يرد في قول متداول عن"بيفون": "الأسلوب هو الرجل نفسه".

إن الحديث عن الأسلوب، يرتبط بالخاص والشخصي. فالتمييز على مستوى التعبير الأدبي، يتحدد انطلاقا من الأسلوب. فأن نقول عن شخص له أسلوب في الحياة، معناه تفرده عن الآخرين في طقوس يمارسها. ذات الحكم يستصدر فيما يتعلق بالكتابة الأدبية، من حيث صيغة التعامل مع اللسان بما هو الثابت، فيما المتغير الكلام. قد نقول مثلا عن الأسلوب الروائي في تجربة"حيدر حيدر"، بأنه يماثل الصوغ لدى"واسيني الأعرج". . القول صحيح لولا أن بنية الجملة في التجربتين مختلفة. فالجملة لدى: "حيدر" تغلب الوصفي على الحدثي، وعند"واسيني"يتم الرهان على الحدثي بداية. .

فالجملة الاسمية تبرز قياساً إلى الفعلية:

جاء مطلع رواية "الزمن الموحش"على الصيغة التالية:

"هاهم قادمون من الجبال والسهول زحفا باتجاه المدن.

في عيونهم غضب. وعلى جباههم غبار ومجد منتظر. .

في الرياح تخفق راياتهم وأصواتهم تملأ سمع العالم. .

تحتهم ترتعش الأرض ونفوسهم مفعمة بالأمانـــي والغبطة. "(٨)

وأما في "سيدة المقام" فنقف على التالي:

"شيء ما تكسر في هذه المدينة بعد أن سقط من علو شاهق. .

لست أدري من كان يعبر الآخر: أنا أم الشارع في ليل الجمعة الحزين. الأصوات التي تملأ الذاكرة والقلب صارت لا تعد ولم أعد أملك الطاقة لمعرفتها.

كل شيء اختلط مثل العجينة. يجب أن تعرفوا أني منهك وحزين ومتوحد مثل الكآبة."(٩)

قد ينسحب الحكم على التجربة الروائية النسائية، مادام التفكير في الإنجاز والتحقق الروائي، ينبني على قاعدة التخييل التي تخرق الفصل بين النثري/الشعري. فتلقي تجربة"غادة السمان"، يماثل صوغا المقروء لدى"حميدة نعنع"، "أحلام مستغانمي"، "أنيسة عبود"و"علوية صبح"، مع تباين يجلوه إيقاع الجملة والمعنى المنتج.

على أن الباحث اللساني وفي السياق نفسه، يميز بين اللسان والأسلوب. الأول اجتماعي يعكس مرحلة ما قبل الأدب، والثاني يجسد ما بعد الأدب، أي التحول إلى كلام خاص وشخصي.

بيد أن التحديد الأسلوبي، مسؤولية المتلقي. الأخير وهو يستهلك أسلوباً، يخضع لما يسترعي انتباهه مما يتطلب الاستكشاف. . فلقد وصفت التجربة الروائية الأردنية :

(مؤنس الرزاز، جمال أبو حمدان، وإلياس فركوح)بالتعقيد الأسلوبي. والأصل أن الأمر لا يتعلق بتعقيد، وإنما بالتجريب الشكلي الذي أملاه التصور النظري لمقصدية الإنجاز، والرامي المغايرة الأسلوبية في الكتابة والتأليف، حيث الرواية تتلقى ككتابة وحكاية، وليس كحكاية فقط.

يرى"بول ريكور"، بأن القضية اليوم، على مستوى الإنجاز، لا تتعلق بكتابة الحكاية وإنما حكاية الرواية(١٠).

وهنا نثير مسألة يتداخل فيها الأسلوبي واللساني على السواء: إنها مسألة التزامن والزمن. فالنسق الذي خضع له ملفوظ أوإرسالية، يحتم النظر انطلاقا منه. . فمتلقي

"زينب"ل"هيكل"، وآثار كل من "محمد عبد الحليم عبد الله"، "إحسان عبد القدوس"

و بعض تجارب"نجيب محفوظ"، يجدر أن يقيمها نقدياً تأسيساً من كونها مثلت مرحلة إرساء التخييل الروائي وفق الصيغة التقليدية. وبالتالي على المتلقي النموذجي موضعتها في تزامنيتها. . بينما التلقي الفعلي لتجارب المغايرة الشكلية (محمد زفزاف، محمد عز الدين التازي، محمد صوف، غالب هلسا، مؤنس الرزاز، نبيل سليمان، فواز حداد، خليل صويلح، علي بدر وغيرهم. .) يفرض تلقيه في زمنه. (١١)

إن محاولة استجلاء وفهم العلاقة بين اللسانيات والأدب، لا ينبغي أن ينظر إليها من المنطلق الشكلي أو الشكلاني فقط، أي تأسيساً من البنية الداخلية للنص، وإنما يحسن فهمها/ تفهيمها ككتابة تؤدي وظيفة التعبير عن الاجتماعي والإنساني عموماً. يقول "رولان بارت"في: "درجة الصفر للكتابة":

" اللغة والأسلوب شيئان، والكتابة وظيفة: إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع، إنها اللغة الأدبية وقد حولها المقصد الاجتماعي،

وهي أيضاً الشكل المقبوض عليه في نيته الإنسانية والموصول نتيجة لذلك بأزمات التاريخ الكبرى. "(١٢)

إن ما رصدت من مظاهر وتجليات، يرسخ الوارد في التقديم، حيث تتحدد علاقة اللسانيات والأدب في مكون اللغة. .

الترتيب في الرواية العربية الحديثة:

١.٠ المفهوم:

إن التفكير في الترتيب معناه التفكير في الصورة التي تنتظم وفقها مادة النص، كيف ما كانت هويته. . على أن القصد، ليس استجلاء خاصة الترتيب وتمظهراتها عبر أشكال الخطاب جميعها. . وإنما قصر التناول على الرواية العربية الحديثة، في سياق كونها مدار اهتمامنا. .

من المعروف والمتداول، تعدد صيغ الكتابة واختلافها. بالتالي، تباين أشكال الترتيب المحيلة في العمق على تجريب يتم نحوه عن قصد أو العكس. فالروائي وهو يخوض الممارسة الإبداعية، إنما يجرب صيغة إنتاج قول روائي مفارق، قياسا لآثاره الشخصية والعامة. .

إن الترتيب يرتبط بالمادة، كما الصيغة. لذلك اختلف في النظر إلى تحديد أقسامه. .

١.١ أقسام الترتيب:

يفرض تناول أقسام الترتيب، تأسيس القول من منطلق الحقول التي انشغلت به، كخاصة، سواء من حيث ربطها بالمادة انسجاماً واتساقاً، أو ببنية الجملة تركيباً. . وفي المستوى الأخير، يستحضر الحديث عن نحو الجملة ونحو النص.

من ثم سيتحقق النظر وفق التالي:

أ/الحقل الأسلوبي.

ب/الحقل اللساني.

ج/حقل النقد الأدبي.

يرى الأسلوبيون بأن صورة الشكل الأدبي، تكتسب بانبناء النص على ترتيب مقنع للمؤلف، أو متلقي النص. . والواقع إن الرؤية تطول كافة الحقول الموظفة لمكون اللغة. . فالأسلوبيون يقسمون الترتيب إلى قسمين:

١ / الترتيب العادي: يتعلق بمادة النص وتكون فيه الأحداث متوالية تفضي إلى معنى متكامل. .

٢ / الترتيب الصناعي: يرتبط بمادة النص، لولا أن الأحداث تتكسر بالارتهان إلى تقنية الاسترجاع. .

إلا أن الترتيب الأول ، ولئن كان حدثياً، معياري. بينما الثاني لا علاقة له بالصيغة المعيارية. إلا أن تداوله(قد) يجعل منه(أحياناً) ترتيباً معيارياً. يقول"هنريش بليت":

" إن الترتيب الصناعي الذي يمثل ، في معناه الأصلي خرقاً للمعيار قد أخذ هو نفسه ، في غضون ذلك صفة المعيار. "(١٣)

يصوغ الحقل اللساني رؤيته للترتيب بالتركيز على بنية الجملة من منطلق كونها متوالية حدثية، علما بالاختلاف بصدد تعريفها، والذي قاد"جورج مونان"في كتابه " مفاتيح الألسنية"إلى القول بأن هنالك مئتي تعريف مختلف للجملة. (١٤).

و الواقع إن رؤية الحقل اللساني تكاد لا تتباين عن الأسلوبي من حيث التقسيم المتعلق بالترتيب. فثمة حسب "فان ديك"قسمان:

١/ الترتيب الحر.

٢/ والترتيب المقيد.

يفهم من الحر كونه عادياً، وبدون تغيير. إنه يمس تنظيم الوقائع. وأما المقيد، فيجسد التغيير الذي يطول الجملة في ضوء كونها متوالية ينعدم فيها الانسجام والترابط. (١٥). بيد أن ما يتحكم في التغيير وانعدامه حسب"فان ديك"الإدراك والاهتمام، إلى العلاقات: بين العام/ الخاص، الكل/ الجزء،

الخارج/ الداخل، الكبير/ الصغير، المالك/ المملوك. ثم المعرفة الإنسانية بالعالم.

يفيد حقل النقد الأدبي في قضية الترتيب، من مفاهيم الحقلين: الأسلوبي واللساني.

و بخصوص الرواية ـ موضوع اهتمامنا ـ تم ربط الترتيب بالزمن، حيث أكد على التقسيم المعروف: القصة والخطاب. فزمن القصة يرتبط بالوقائع والأحداث وزمن الخطاب يتعلق بالترتيب الذي اتخذته الوقائع والأحداث ضمن النص.

في معنى أننا أمام زمن حقيقي، وآخر كاذب إذا حق، ويمكن المتلقي من التعامل مع الرواية في ضوئه. وهنا تتمثل المفارقة بين زمنين، فقد تكون الواقعة تاريخية صرفة، وتتحقق استعادتها روائياً في زمن ليس زمنها. يقول: "برنار فاليط":

" وهكذا، تنبني كل رواية على قصة متسلسلة زمنياً وعلى حكي (أوسرد) يخضع لمنطق خاص بالكاتب وكذا بالقارئ الذي يشاركه نفس السنن الثقافي. "(١٦)

و مثلما يتحدث عن علاقة الترتيب بالزمن، تستحضر خاصات بلاغية كالسببية، المدى والسعة، التوازي، التواتر، التكرار وغيرها.

إن التقسيم المعتمد: أسلوبي، لساني، نقد أدبي، يتداخل دون فقد خصوصيات الفرادة والتميز، ويتضح هذا أساساً حالة التطبيق على النص الأدبي الشعري والنثري أيضاً. .

١.٢ وظيفة الترتيب :

يفضي ارتباط الترتيب بالخاصات البلاغية المذكورة، إلى وظائف تتداخل ضمن بنية النص الروائي. ويحق أن نذكر منها:

أ ـ الوظيفة البنائية: إن النص الروائي وهو يخضع للترتيب صيغة ومادة، ينبني بقصد خلق معنى. والواقع إن بناء القارئ يوازي بناء النص. ذلك أن الترتيب تتحكم فيه المرجعية الفكرية والمعرفية للمتلقي، علماً بتباينها وتفاوتها، وهو ما يحتم اختلاف حصيلة الفهم والتأويل. .

ب ـ وظيفة التماسك والاتساق: إن بناء النص الروائي، ومهما كانت نزوعات التجريب الشكلي، فالمادة المصوغة تفرض تركيباً يقول تماسكاً واتساقاً. على أن ما يتحكم في التماسك والاتساق، الدلالة التي يراد إيصالها ضمن الرواية، إذ قد تتعدد الدلالات لولا أن إنتاجها يرتبط برؤية ووجهة نظر.

ج ـ الوظيفة التوجيهية: تخضع الرواية في بنيتها لترتيب يسهم في خلقه وتخليق الوعي به شخص الروائي. إذ الغاية توجيه القارئ إلى ربط تواصل داخلي والنص.

فالروائي بما هو مبدع ومتخيل واسع، يرسم صورة لقارئه. وحتى يتحقق فإنه يوجهه عبر علامات وإشارات متضمنة في الرواية. إلا أن مساراته التوجيه، تسقط في الحالات التي يبدع فيها القارئ نصه الذاتي الخاص به، ليتأسس التوجيه على توجيه. .

ح ـ الوظيفة المنطقية: يتحكم فيها بالأساس مكون الزمن. إذ الترتيب يضفي على الحدث الروائي منطقاً وقابلية وإقناعاً لدى متلقي النص ومؤوله.

إن وظائف الترتيب ومهما دلت عن تمكن وصنعة ترتهن ـ أساساً ـ للتلقي الواعي بقواعد اللعب الروائي ومكوناته المفتوحة على التجديد والإضافة.

١.٣ أشكال الترتيب :

يحق تصنيف أشكال الترتيب، انطلاقاً من التقنيات المعتمدة في الصوغ الروائي.

وهي بحكم تعددها وتباينها، يتحكم فيها أصلاً عامل التلقائية، إذ ومهما اجتهد في التخطيط لهندسة الشكل الروائي، فإن المنفلت يظل حاضرا. .

أ / ترتيب العرض: ويبرز فيه تقديم الشخصيات الفاعلة بشكل متوال، على أن

يتحقق الربط استناداً للفعل المقدم عليه. وهنا نستحضر رواية: "أوكي. . مع السلامة"

(رشيد الضعيف/٢٠٠٨)، وهي تجربة تنفتح على نهايتها، لتتم الاستعادة بتبطيء الزمن. من ثم نتعرف إلى الشخصيات: هامة، عيسى وحسن. هذه، يعاد تجميعها ضمن وحدة حكائية صغرى وفق الصيغة التالية:

" أتذكر الآن بأسى ما قاله عيسى، وما قاله لي حسن، لكنني أتذكر في الوقت نفسه، أن هامة كادت أن تنهرني مرة. . "(الرواية. ص/١٢)

الأمر ذاته نقف عليه في رواية: "من أنت أيها الملاك ؟"(إبراهيم الكوني/٢٠٠٩)، من حيث تتابع الشخصيات: مسي، يوجرتن وموسى. إلا أن التوسيع الدلالي تتحكم فيه قضايا إشكالية فلسفية في جوهرها: الحياة، الموت، الهوية والعودة إلى الأصل.

و أما في نص: "ليلى والثلج ولودميلا"(كفى الزعبي/٢٠٠٧) فتحمل الفصول أسماء شخصيات: ليلى، رشيد، لودميلا، نتاليا إلخ. . وهي تقنية مغايرة سلكها نجيب محفوظ ويوسف القعيد ومحمد صوف وغيرهم. .

يبدو ترتيب العرض، أقرب للشكل المسرحي، ولئن انتفى عنه اعتماد مكون الحوار كقاعدة ثابتة.

ب / ترتيب التوازي: يستوقفنا فيه اعتماد الروائي حكاية إطارا وثانية مؤطرة. أو أن الروائي يوازي صوغا بين وحدتين حكائيتين يبدو وفي الظاهر انفصالهما بينما التكامل يطبعهما. .

يقسم"واسيني الأعرج" (روايته سوناتا لأشباح القدس/٢٠٠٩)، إلى تقديم موجه أشبه برسالة توقعها شخصية الابن "يوبا"، وتحمل كعنوان"وصايا الأم". . ثم إلى ثلاثة فصول صيغ الأول"عطش البحر الميت"، باللجوء إلى ضمير الغائب العائد على الابن. وأما الثاني المكون من وحدتين: مدونة الحداد ، وبكبرياء اللون وهشاشة الفراشة، فيتلقى فيه صوت الأم "مي" علما بأنه قراءة في كراسة مذكراتها ومحنتها مع المرض، من طرف"يوبا" ونحن القراء. وفي الفصل الثالث"سوناتا الغياب" يعاد للحديث عن الإبن"يوبا" باعتماد الغائب. .

هنا يجوز إعادة الترتيب، وفق التالي:

١/ الحكاية الإطار: أ/وصايا الأم.

ب/ عطش البحر الميت.

ج/ سوناتا الغياب. .

٢/ الحكاية المؤطرة: أ/ مدونة الحداد.

ب/بكبرياء اللون وهشاشة الفراشة.

فالإطار يحضر فيه االإبن"يوبا"بصفته الموسيقية، حيث الرواية في عمقها سوناتا الحياة والموت. والمؤطرة تبرز فيها الأم"مي"كفنانة تشكيلية. وثم التكامل بين الموسيقي والتشكيلي.

ج/ ترتيب الاسترجاع: ونقصد من خلاله إلى أن بناء الرواية ككل، وبشكل شمولي استرجاعي. هذا ما تعكسه على سبيل التمثيل رواية"حيدر حيدر"(هجرة السنونو/٢٠٠٨). حيث حاضر الرواية(و ليس زمن القارئ) فضاء لبنان. وانطلاقا منه تتداعى تفاصيل الحياة العائلية الصغرى والكبرى، إلى زمن الطفولة، تكوين الشخصية، والواقع السياسي. وكأن الأمر يتعلق بالتمرئي بين فضائين وأكثر:

لبنان/سورية، والشخصيات: فهزيم صورة من رئيف شاهين، وإيفا السعدي تكاد تماثل مها القادري.

ح/ ترتيب التوقع: يضع المتلقي في أفق حالة انتظار لحدث قادم بغاية الإضاءة وسد الثقوب البيضاء، أو أنه يرمي توسيع الدلالة بالتأشير على المستقبلي، قصد اكتمال الرؤية والتصور. فالوحدة الحكائية الصغرى في هذا الترتيب تقود لثانية في نوع من التعالق دلت

عليه بنية تشكل الحكاية العربية القديمة.

يستوقفنا ترتيب التوقع في رواية"فواز حداد"(المترجم الخائن/٢٠٠٨)، حيث تختم بعض الفصول الموسومة بعناوين بالإشارة للقادم، والذي يفرض على القارئ تركيب ومنطقة الأحداث:

"هذا المشوار هو خط سير حامد سليم منذ أصبح له مثل أكثر المثقفين عادات يومية. مشواره لم يستمر طويلا، فقد امتنع عن ارتياد المقاهي، لأسباب قادمة في مكانها. "(الرواية. ص/١٢)

"فلنتريث، تلك قصة عاني منها حامد سليم، ودفع ثمنها غاليا. "(الرواية. ص/١٦)

"ما أدى إلى وقوع الواقعة،"(الرواية. ص/٢٣)

د/ ترتيب التناوب: يكاد يماثل ترتيب التوازي، لولا أن التناوب يتجسد في سياق اعتماد تبادل بين وحدتين حكائيتين، كل وحدة تتمم الأخرى وتضيئها، إلى نهاية الرواية، علما بأن الدلالة المراد التعبير عنها واحدة.

نقف على هذا النمط في رواية"مؤنس الرزاز"(الشظايا والفسيفساء/١٩٩٤). .

فالنص يقسم إلى: "كتاب الشظايا والشروخ"ويضعه"عبد الكريم إبراهيم". أما "أوراق الفسيفساء"فمن وضع"سمير إبراهيم". ففي الكتاب الأول تتابع الشظايا بالتناوب وتقرير، أو بالتتابع. وأما في الأوراق فيواجهنا التناوب التالي:

فسيفساء، والشظايا أو تتابعهما. على أن صورة عبد الكريم إبراهيم ذاتها صورة سمير إبراهيم.

إن التقسيم المعتمد لأشكال الترتيب ـ وبقدر ما يجلو كما ورد تقنية اختيارية على مستوى الصوغ ـ يحيل في أكثر من نص روائي على تداخل، إذا ما استحضرنا انفتاح جنس الرواية على تضام الأشكال والتقنيات، وهو حتما ما يؤخذ بعين الاعتبار.

٢. استنتاجات:

١ / إن البحث في خاصة الترتيب على المستوى اللساني الأدبي، قديم. والإحاطة الشمولية تتطلب حفراً يطول المتعلق بقواعد اللغة العربية من حيث التقديم والتأخير والنص الديني في سياق ما سمي بالتناسب أو التناسق، إلى الأدبي نثراً وشعراً.

٢ / إن التركيز في هذه الدراسة، اقتصر على الرواية العربية الحديثة، تأسيساً من قاعدة تمثيلية ارتهنت لأحدث التجارب (باستثناء مؤنس الرزاز) بقصد تشكيل تصور عن صيغة بنائها.

٣ / تم بحث الترتيب كخاصة بلاغية، وكتقنية، إذا ما أشير للعلاقة وبقية المكونات التي تحتاج لوقفة أطول، كالزمن مثلاً.

٤ / إن القصد ليس الانتصار لشكل ما من أشكال الترتيب على حساب آخر. وإنما استجلاء التنوع في إطار الوحدة.

٥ / إن ما لاينبغي أن يفهم من بحث خاصة الترتيب، أن التشكل الروائي صيغة وحسب، وإنما مادة اجتماعية إنسانية هدفها تقديم صورة دقيقة عن مجتمع يعاني قلق التحول، وانتفاء الحرية، وصعوبات التمثل الحداثي وليس التحديثي. /.

المراجع المعتمدة:

١ / محمد الخطابي. لسانيات النص(مدخل إلى انسجام الخطاب). المركز الثقافي العربي. بيروت. الطبعة الأولى. ١٩٩١. ص: ١٣.

٢ / سعيد بنكراد. السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها. دار الحوار. سوريا. الطبعة الثانية. ٢٠٠٥. ولقد استفيد من الفصل السابع: بين التعدد التأويلي والمعنى الأحادي. من ص: ٢٢١ إلى: ٢٤٩.

٣ / رومان ياكبسون: قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي وحنون مبارك. دار توبقال. المغرب،الطبعة الأولى. ١٩٨٨. ويرد في المبحث الثاني القول:

" ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟". ص: ٢٤.

٤ / سعيد الغانمي: اللغة والخطاب الأدبي(نصوص مختارة). انظر ترجمة موضوع " اللغة والأدب"لتزفتان تودوروف. المركز الثقافي العربي. بيروت. الطبعة الأولى. ١٩٩٣. ص: ٤١.

(+): ملاحظة: في رأي لياكبسون: "الشعر أميل إلى الاستعارة والرواية إلى الكناية".

٥ / جمال أبوحمدان: الموت الجميل(رواية). دارأزمنة. الأردن. الطبعة الأولى. ١٩٩٧.

٦ / إلياس خوري: مملكة الغرباء (رواية). دار الأداب. بيروت. الطبعة الأولى. ١٩٩٣. ص: ٤٤.

٧ / نفسه. ص: ٩٩.

٨ / حيدر حيدر: الزمن الموحش(رواية). دار أمواج. بيروت. الطبعة الثالثة. تموز ١٩٩١. ص: ٩.

٩ / واسيني الأعرج: سيدة المقام(رواية). دار الجمل. ألمانيا. الطبعة الأولى. ١٩٩٥. ص: ٥.

١٠ / الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور (مؤلف جماعي). ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. بيروت. الطبعة الأولى. بيروت. ١٩٩٩. ص: ٣٩.

١١ / عبد الفتاح كبليطو. من شرفة ابن رشد. ترجمة عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال. الطبعة الأولى. المغرب. انظر مبحث: "بارت وكتابة الرواية"من ص: ٤٥إلى: ٤٩.

١٢/رولان بارث. الدرجة الصفر للكتابة. ترجمة محمد برادة. الطبعة الأولى. دار الطليعة. بيروت والناشرين المتحدين. الرباط. ١٩٨٠. ص: ٣٦.

١٣ / هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية. (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص). ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد العمري. منشورات سال. الطبعة الأولى. ١٩٨٩ ص: ٢٨.

١٤ /جورج مونان. مفاتيح الألسنية. ترجمة الطيب البكوش. منشورات الجديد. تونس.

الطبعة الأولى. ١٩٨١. ويرد كمثال ضمن التحديد : ما الجملة ؟ :

". . تعرف الجملة حدسيا بالإحساس الحاصل بأنها تعبر عن فكرة كاملة:

وعلى علم النفس والمنطق أن يقولا حينئذ ما هي الفكرة الكاملة(فقد وقف فريس في محاضر جلسات الكونكرس بواشنطن على جملة تجاوزت ٨٠٠٠كلمة). أو – وهو المقياس الثاني – تتصور الجملة على أنها الانتساخ الأرسطاطاليسي للجميلة المنطقية وهي مجموع مسند إليه (وهو ما يقع الحديث عنه) ومسند (وهو ما يقال عنه) وهنا أيضا ، يرجع الأمر إلى المنطقي ليقول ما هي هذه المفاهيم التي لا تنطبق عليها دوما. "(ص/١٠١)

١٥ / محمد الخطابي. لسانيات النص. م. م (ص: ٣٨). ومن بين الجمل التمثيلية عن الترتيب المقيد: "جلست إلى منضدتها، نزعت قبعتها، وذهبت مباشرة إلى غرفة عملها. "(ص: ٣٩)

١٦ / برنار فاليط. النص الروائي: تقنيات ومناهج. ترجمة رشيد بنحدو. المشروع القومي للترجمة. الطبعة الأولى. مصر. ١٩٩٩. ص: ٨٥.

q q

الشعر

الرّيحُ وأخواتُها

محمود نقشو

أيجوزُ السيرُ في المعنى إلى أقصاهُ..
أم يكفي اقتفاءُ الشّيخِ في تجوالِهِ بينَ المجازاتِ..
فيزهو النصُّ من تلقائهِ؟
والسُّؤالُ اليومَ..
هل أبقتْ رياحُ الأمس في الألواح غيرَ الجَزْمِ..
حتّى يُقْرَأَ الممكنُ فيها..
باتّباعِ الشيخِ واستهدائِهِ؟
في المداراتِ رياحٌ تهتكُ السرَّ،
وفيها من شميمِ الموتِ هذا القَدْر من إغفاءَةِ الأجراس..
فالرؤيا تهاوتْ من ذرى ظلمائِهِ
إنّها اللّعنةُ..
حلّتْ في التفاصيلِ فزادتْ سطوةُ المبنى،
وزادَ النصُّ من لألائِهِ
وتمادى حارسُ الظلمةِ بالإيغالِ في ذاكَ السَّوادِ المرِّ..
حتّى أغرقَ الكُلّيَّ في أجزائِهِ
وبدا الشّاهدُ أعمى..
حيثُ لم يلمحْ حُداةَ الرَّكبِ في الوادي حفاةً،
والبهاليلَ غفاةً في التَّكايا،
وبقايا الخيلِ والليلِ سؤالاً عائِماً في مائِهِ
فلنعدْ نحوَ الينابيعِ..
كأنّا ما اقترفْنا بَعْدُ ذاكَ الإثمَ،
وليعترفِ الحاسرُ بالظّاهرِ..
حتّى يمكنَ الإمساكُ بالأبيض،
والتجديفُ في نعمائِهِ
أدركَتْنا الرّيحُ..
فلنعثُرْ على ظلٍّ بحجمِ الرّيح في هذا المدى..
يُسلي قليلاً..
كي يصحَّ السيرُ في هيمائِهِ*
كانتِ الرّحلةُ في المعنى تُجيزُ السَّرْدَ..
حتّى يدخلَ الأبيضُ في الأسودِ..
أو قبلَ التقاءِ السَّاكِنَيْنْ
وأباحتْ ما أباحتْ من رنينِ المُطلقِ التيَّاهِ في غبطتِها الكبرى..

---

* الهَيْمَاءُ: المفازة لا ماء بها.

فكانَ المدُّ أعلى،
واختلافُ الرأي هَيْنْ
كانَ هطلُ الغيمِ يأتي مرَّتينْ
كانَ للممكنِ خيلٌ تقتفي الضوءَ..
فأنّى أدركتْهُ اشتدَّ عودُ القولِ،
وازدادَ حضوراً،
وارتقى حتّى أظلَّ الفكرَ في عليائِهِ
وتمادى في مراميهِ إلى أن أقلقَ الليلَ،
وأدمى مقلةَ النّاي،
وألقى في المدى المخذولِ حلماً داميَ القلبِ..
انتصاراً للندى المخنوقِ في أرجائِهِ
وارتقى النثرُ إلى أن لامسَ الرؤيا،
فضجَّ الوقتُ بالرّفضِ اعتقاداً باتّباعِ النصِّ والشيخِ معاً..
كي يُدرِكَ المخبوءُ في آنائِهِ
ومضى النثرُ،
ولم يبقَ من الشيخِ سوى جُبَّتِهِ البيضاءَ،
والسُبْحَةِ،
والوِرْدِ،
وباقي وجهةِ الذّكرى،
وشيءٍ من ندى أنوائِهِ
هو موتٌ ربّما يأخذُ شكلَ العيشِ..
لكنَّ المُسمّى لا يهمُّ اليومَ بعدَ تمنُّعِ الغاياتِ..
هذا العيش من أسمائِهِ
يمكنُ اليومَ اقتلاعُ الشجرِ المكسورِ..
أو نسيانهِ عندَ الحَوافِ السُّودِ من نهرِ الرؤى،
ولتكسرِ الرّيحُ جميعَ الشجرِ الواهي..
فيبقى السنديانْ
يقعُ المعنى على بُعْدِ سؤالٍ من هشيمِ النصِّ،
والشيخُ على بُعْدِ يقينٍ من قراءاتِ المكانْ
يرتدي بينهما القولُ ملاءاتِ التخفّي..
كي يُسودَ الصولجانْ.

q q

على أسوار نجمتها

محمد خير الحلبي

قدماكِ من سورٍ عتيقٍ مثلَ حزني
ترسمانِ على الحجارةِ بالندى عشبَ الزمان
ولا تسيران
حزنٌ قديمٌ حيْ
مَنحوتٌ على البابِ الصغيرِ وقدْ
ألهَتكَ قُبلتكَ المبللةُ القميصِ ببردها عن نومهِ
فأسَرْتَه بالرِّيقِ حتى سِجنهُ صارَ اللعَابُ
وصارَ سجْاني
ومقدسٌ كاللوحِ محفوظٌ ومحفوفٌ برصدِ
تلاوةٍ أخرى تؤوله آياتِ قرآن
ومخلدٌ.. حزنٌ شقيٌ في صحائفه القناديلُ
التي دليتَهُا قلباً عتيقاً موغِلاً بالآه
سطراً في شقوقِ جبينك الأزلي، ناياً في
الزقاقِ ورفَّ ألوان
حزنٌ يرفرفُ مثلُ راياتٍ على شرفاتِها
حزنٌ يداني جرحَ آلهةٍ مطيبةِ الخدودِ وقدْ
جفا عُشاقهَا
حزنٌ يراودُ بابَها الشرقيَ عن عينينِ كُحَّلتا
بزنبقها
وحزنٌ من قميصِ حجارةٍ قدَّتهُ فتيتُها لها
وتضمهمْ ببياضِ قبلتها وبالصلواتِ تحنو أن
يَمَسَّهُمُ الظلامُ
شامٌ وينسكبُ الخريفُ على الشريفِ على
الرصيفِ ويسجدُ

قمرٌ ونجمةٌ خصرهِ معهُ
وشمسٌ والبحارُ وما تعتَّق من حنينٍ سطحُهُ
قبلٌ.. وعيناهُ ابتسام
شامٌ ويركضُ حولَ قرطِ حبيبةٍ خيلٌ
ويسري في غوايةِ صُبحها غَسَقٌ يُخَمِّرهُ
الغرامُ
فتنت بغفوتها على شفةِ الزمانِ الياسمينَ
فصارَ أحلى
وتجردتْ للماءِ حتى يستحمَ بعطرها نصلاً
فنصلا
فتناثرت أممٌ من الكلماتِ تعزفها السيوفُ
على الحواري
وارتخت فيها الشوارع طفلةً وفتىً وكهلاً
وسَبَتْهُ بالياقوتِ بين ضلوعها فغدا يغردُ
لابتسامِ رفيفها ويرقُ يجرحُهُ الخصامُ
حزنٌ قديمٌ مُزْمِنٌ مثلي عتيقْ،
ومتيمٌ باللوزِ بالشفةِ الرقيقةِ بالطريقْ
وبالياسَمين ببرقِ صوتِ الناي تحتَ رفيفِ
مائكْ
بالخُطى
بيديك بالياقوتِ
بالصخر المرصَّعِ بالسوادِ وبالملاءةِ قد
سَجَتْ فيها العطور
وبالليالي كُنَّ يقفلنَ السماءَ على كواكبهنَ

حتى لا يشيخَ العشقُ فيها
بالرعودِ وقد تَدلتْ مثلُ حبلٍ من سماءِ اللهِ
تزعقُ في هُجُوعِ الغافلين عن إدْكارك
بالهبوبِ على العرائش
ريْحُكِ النارنجُ يغفرُ للشتاءِ قساوةَ الطرْقِ
الشديدِ على جداركْ
بانزلاق النومِ عن جفنيكِ حينَ يَرشُ ربُك
فَجرَهُ بينَ الأزقةِ
باختلاجِ النورِ بين كنيستين ومئذنة
وبحارسِ الكلماتِ يَرْقي بالصبايا سبعة
الأبوابِ ضوءاً بعد ضوءْ
بالذّكرِ تحت وسائدِ الخشبِ المطرزِ عند بابِ
الجامعِ الأموي
بالشيخِ الذي ردَّ القنابلَ بالدعاءِ عن الصغارِ
وغالبَ الإفرنجْ.
بالناقوسِ يبكي للشهيدِ
وبالطبولِ لنفرةِ العشاقِ كي لا يعبرَ الغازي
اضطجاعَكِ قربَ ماء النبعْ
بالذهبِ الذي تُطلى القبابُ به لِتحرسَ سقْحَكِ
العالي بخرقةِ عارفٍ صُوفي يعشقُ
صَمتَهُ ليبوحَ قلبُكِ بالذي تهوينْ.
بالظلماتِ تَعْبَرُّ السُقوفُ بها
بالحارسِ الليلي يُطعمِ قطةَ سكنَ الضجيجُ
بذيلها
ببهاءِ صبيانٍ يسيرُ النومُ فوقَ جُفونِهم صُبْحَاً
وهمْ يَمشونَ بينَ رُمُوشِها.
بالمَقعدِ الزاوي أمامَ حديقةٍ هُجِرَتْ
وبالبركاتِ تقطُرُ من مآذنِها قناطِرها ومن
شرفاتها.
أو بالنعومةِ حينَ عنْ عَسلٍ يَرِقُ الكوثرُ.
ومتيمٌ بالزنبقِ البلدي والفُلِّ الذي شَغَلَتْهُ من
ريح الزمانِ على جفونِ رُعَاتِها.
بالماءِ وردِ على السواقي يُعْشِبُ الدُوري من
رقصاتها،
بصَليلِ نَصْلِ الليلِ بَينَ سُكونِ هَجْعَتِها وسِحْرِ
حياتها،
بهدوءِ غَضْبَتها وسُخْطِ حُماتِها،
بالكوكبِ البَري يُبحرُ في أزقتِها وفي
خَطوَاتها،
عشقٌ قديمٌ مثلُ وجهِ البَدرِ يَجْرُفني لأدْخُلَ
ماءَها
كأصابعِ شُبكتْ خَوَاتِمُها مع الورقِ المُعرّش
في العروقُ وفي الطريق.
عشقٌ كحزنِ الليلِ يُغمضُ في العيونِ لكيْ
يَفيقْ.

q q

ولادة وحضور
(عن حربي تموز و غزة)

محمود نون

كبرياء

الصّقرُ، والصباحُ، والجنوبْ
والصّبرُ والسّنينْ،
ظلالُهمْ تحكي اليقينْ
في البلد الأمينْ.

يا فرحَة الحزينْ!
الثعلبُ الماكرُ واللّصوصُ في الكمينْ؛
فليهدلِ الحَمامْ
وليُرفَعِ الجبينْ
في البلدِ الأمينْ.

رؤية

ـ أتبصرُ الذي أراهْ؟
ـ وما الذي تراهْ؟
ـ غمامةٌ خضراءُ كالرغيفْ
تُسعفُ غدوةَ اليمامْ
لشرق أوسطٍ جديدْ
يلهجُ باسمهِ النخيلْ
ويَبسِمُ الصغارْ
ويَمطرُ الكبارُ في الخريفْ،
وأبصرُ النزيفْ
وما يخطُّهُ النهارْ
في عالمٍ شفيفْ
تصنعُهُ المقاومهْ
بلا مساومَهْ.

ميلاد

أطلقُ قلبي، وأصيحْ:
اللهُ نورُ الأرض والسّماءْ
ومَبعثُ الرّجاءْ؛
ومن دمِ الشهيدِ والجريحْ
ينبعثُ الهواءُ والضياءْ؛
وفوق جبهة المدىَ البعيدْ
ميلادُ نجمةٍ
يُبشِّر العبيدْ

بعالمٍ جديدْ،
بعالمٍ جديدْ.

موقف

الأرضُ لي،
وما عليها من ترابْ،
من شجرٍ وصخورْ،
وما علاها من هواءْ.
الأرضُ لي؛
وديكُنا، في بيتنا، حين يصيحْ
يقولُ:
هذي الأرضُ لي،
ويُشهدُ اللهَ عليه، والنبيَّ، والمسيحْ.

غزّة ٢٠٠٩

مَرَّ الفِرنْجَةُ عليَّ منذُ ألفِ عامْ،
قاتلتُهمْ
والأهلُ من حولي صهيلٌ وغَمامْ.
مَرَّ التّتارُ، والطّغاةُ، والرّكامْ،
قاتلتُهمْ
ولمْ يكُنْ ما بيننا الكلامُ والحَمامْ.
مَرَّ اليهودُ ـ والرِّمالُ صهوتي ـ
قاتلتُهمْ
ولي من الزّمانِ عوسجُ الظّلامْ،
لكنَّما المكانُ /شريانُ دمي/
قاتلني،
فاجأني بجمرةٍ
وقالَ: من أجل السلامْ!

حنين وبكاء
إلى أمي

شكوى

الليلُ، والفراغُ، والسّكونْ
في بيتنا،
وقلبُكِ الحنونْ
ينامُ منثوراً على الترابْ
يغمرُهُ الغيابْ
تحرسهُ العصورْ
ونجمةُ الزادِ
وزهرةُ العبورْ.
أبكيهِ كلَّ يومْ،
أبكي الضريحْ
وأسألُ اللهَ عن الخفيِّ والمسيحْ
عن الذي يصادرُ الشّجونْ
عن الذي
يكونُ ثمَّ لا يكونْ.

جواب

ما أظلَمَ اليومَ، فأنتِ العيدُ في الترابْ،
وقلبُكِ الوريفُ يستظلّهُ الغرابْ،
وبيننا الخريفُ ـ يا أمُّ ـ وحبرُ اللهِ، والحضورُ والغيابْ،
ولعبةُ السرابْ؛
فكيف لي أن ألمَسَ الرّوحَ، وعيني لا تقاربُ الحجابْ؟.

يا شرفَة الجوابْ
جئتُ أناديكِ
من الحزنِ، أناديكِ؛
عصافيرُ الحقولِ أطلقَتْ أعشاشَها
وفي عباءتي رفيفٌ من إيابْ؛
فهاتِ حُضناً
يفتحُ الوجودَ، يلمَسُ الحروفَ في الكتابْ؛

يا شُرفة الجوابْ
ما أظلَمَ اليومَ
أناديكِ
أناديكِ
ولا جوابَ في الجوابْ.

q q

رؤيا البراري النائمة

بديع صقور

ـ ١ ـ

ومرّ طيفه في خيال الموج
قرع بوابة الذاكرة...
فتحت قفص البحر، وطيرت
ما كان خلف قضبانه من
طيوف
وأحلام.

ـ ٢ ـ

فوق كرسي القرون الغابرة جلست "أوغاريت"
تستعيد أمسها البعيد..
توشوش البحر:
امنحني جرة من ماء الحب
لأغسل به وجه اللاذقية الجميل
امنحني جذوة من نار أرش بها
وجه القراصنة وقت يقتربون من بيت اللاذقية
أوراقاً من زبدك أصنع منها
طائرات ورقية..
زوارق للرحيل
أطيِّرَها في سماء اللاذقية
أدفعها لعبابك كي تعيد بعض من رحلوا
وبعض من لم يعودوا من أسفارهم الخائبة.

***

ـ ٣ ـ

على هضبة القرون الغابرة تتكئ "أوغاريت"
تساهر القمر، وتقص عليه ما مرَّ عليها
من ثقل الأيام
وأحزان السنين
وتعب الدهور

***

- ٤ -

بيمناها المرتعشة تخط "أوغاريت"
على دفتر الزمن الغابر:
هذا البحر ليس دباً قطبياً..
وهؤلاء الهابطون السائبون
المشتتون بين أنقاض المدن
يجيئون من الجبال حاملين جوعهم..
وبردهم..
وغربتهم..
هؤلاء القادمون إليك
من شتاءات القهر يمضون
إلى قبورهم عراة
وسط زحمة الخوف من موت جديد.

***

- ٥ -

بين عشاق الجبال،
وعشاق البحر فاصلة من القهر
تكبر حينما تغدو الجبال بعيدة..
والبحار قصية.

***

- ٦ -

هجروا الجبال
هجروا الحقول
من قال:
المدن أكثر جمالاً من الجبال؟
قلب الجبلي يخنقه دخان المدن
مثلما الصقيع يقتل شجر البرتقال.

- ٧ -

وبعد أن قضى الحياة غريباً..
ما جدوى أن تبني له قبراً جميلاً بعد موته؟!
ما جدوى أن تكون شاهدتاه
نسرين يتأهبان للطيران؟!

- ٨ -

كطفلين أمسكا بمعصم البحر
كانا يثرثران عن الحب..
سحب البحر معصمه..
غرقا في الثرثرة عن الحب.

- ٩ -

كبونا تحت وقع الحكاية
غفونا كزغلولين صغيرين
أختي، وأنا
وصوت جدتنا المتقطع
المترهل المتحشرج العتيق

كبا معنا..
وانقطعت خيوط الحكاية عن
السفر والظباء، وجدي الذي غاب
ذات يوم خلف البحار.

ـ ١٠ ـ

في منتصف الشوق
في منتصف العمر
نتسلق كالسناجب أشجار الحب
وكالسناجب كلما رغبنا بالهبوط
تغرينا الأغصان العالية بالصعود.

ـ ١١ ـ

الطفلة.. كلّما مرّت غيمة
حاولت الإمساك بذيلها
الصياد.. كلما اصطاد بشبكته طائراً
قصّ جناحيه، وقذف به إلى الأعلى.
الطائر المقصوص الجناح يحاول الطيران.
الطفلة تلاحق الغيوم..
الصياد يقص أجنحة طيوره التي يصطادها..
ثم يحاول أن يطيِّرَها..
هل من أحد يستطيع
أن يقنع هذا الصياد بأن الطيور
المقصوصة الجناح لا تطير؟!
الطفلة تبكي لأنها لم تفلح بالإمساك ولو بذيل غيمة.

ـ ١٢ ـ

ألطف ما أنبتت الأرض الأزهار..
أبشع ما قدمه الإنسان للأرض القتل..
لماذا لا نحاول أن نكون زهوراً تغطي وجه الأرض؟
من يجبرنا ألا نكون زهوراً تغطي وجه الأرض؟
كيف سننزع من صدورهم طبائع الذئاب؟
كيف؟!!

ـ ١٣ ـ

أحنّ إلى قبلة..
تحنّ إلى همسة..
الحزن غربة.
أعيديني إلى حضنك الدافئ
أو إلى بيتنا المنفي بين الحجارة..
والرعوش.. والنسيان.

ـ ١٤ ـ

عنوة يسرقون رغيف العمر..
يسرقون كلّ ما جنيناه..
يسرقون الحياة والحب،
ويمنحوننا النوم الأبدي.

ـ ١٥ ـ

وتمضي المواعيد..
نتلقت!
دوننا الدرب
ودوننا خضرة الحياة.
نتلقّتْ
وتمضي الحياة بطرفة عين

تتوالى الأيام،
ويكتنفنا الذهول والحيرة.
نتلقّتْ
كثيرة هي الأسئلة البريئة والمتهمة في آنٍ معاً.
نتلقّتْ
الأسئلة مشنوقة، تتدلى من أعناقها،
والموت يختصر الإجابات.

ـ ١٦ ـ

يظنون الحياة حيواناً شرساً،
فيحشرونها داخل أقفاصهم..
نظنّ الحياة حماماً طليقاً
وهديلاً مجللاً بالكآبة.
الحياة أكبر من السجون..
وأوسع من الأقفاص.

ـ ١٧ ـ

نحن معهم على خلاف
ولأننا..
على خلاف إلى آخر العمر
كيف لنا أن نلتقي؟!

ـ ١٨ ـ

ذوى كجلنارة بين يديها
بللته بالدموع..
بللته بالحب..
كجلنارة ذوى طفلها الوحيد،
وكجلنارة تجمدت فوق صقيع جسده الصغير.

ـ ١٩ ـ

نشر أشرعة سفينته،
وأقلع خلف جبال الزرقة..
لم يطاوعه قلبه على الإبحار معه..
ظلّ قلبه على رصيف الميناء
يحرس الشرفات والنوافذ
والماضي من الأيام.

***

وبعد أن أقلع خلف زرقة المجهول
وقفت تترقب رجوعه
وعلى شفتيها الزرقاوين ترفرف
ابتسامة باردة.

ـ ٢٠ ـ

عندما التقيا
صهل العشق في قلبيهما
شبهها بالندى.. بالبراري.. بالأقحوان..
شبهته بالشجر والخيول والمطر.
وعندما افترقا
سرت فيه رعشة الغياب..
عندما افترقا
أطبقت روحها مثل ريحانة..
غافلهما الفراق، فتعثرا في الحب..
عندما ابتعدا
صلى لآلهة البراري النائمة..
عندما افترقا
احتضنت قامة الخريف،
وبكت على صدر البراري.



٢١/١٠/٢٠٠٤

q q

لابسةُ الأبيضِ فوق سطوحِ العلّيات

طالب همّاش

راقَ شروقُ الشمسِ
وراقَ حليبُ الطيبةِ في إبريقِ العاشقِ
والمشهدُ راقْ!
وانشقَّ فؤادُ الفجرِ الرمّانيُّ إلى قلبينِ
المشمشُ والدراقْ.
لكأنَّ الكونَ نوافيرُ شموعٍ زرقاءُ
تراقصُ أغنيةً من أشعارْ..
وضفائرُ عشتارَ غيومٌ تتطايرُ معطرةً مثلَ شرائطَ من أفراحْ!
راقَ جمالُ المطلعِ راقْ
ووقفنا فوق سطوحِ الرؤيا مسحورينَ
نراقبُ روعةَ هذا النورِ السائلِ كالماءِ الرقراقْ..
فرأينا الدنيا طالعةً كعروسِ الصبحِ
ومن عينيها تستقطرُ كلَّ دموعِ اللوزِ لتسقي أكوازَ الأزهارْ،
وعصافيرَ الوردِ
تغنّي بحناجرِها الذهبيّةِ بين نواقيسِ الفصحِ
وأجراسِ التفاحْ.
وعرفنا ما يجعلُ من جسدِ العاشقِ شجرةَ حورٍ تملؤها الريحُ جراحْ.
وعرفنا ما يجعل من جسد المرأةِ نافورةَ أمطارْ
.. ارفعْ كأسكَ كالصوتِ إلى سلّمِ أجراسٍ
كي تبلغَ بالصبوةِ سبعَ سماواتْ!
فرنينُ كؤوسِ الخمرِ يحرّكُ في الغيمةِ شهوتها للإمطارْ.
وعلى سبعةِ أقداحٍ
تعزفُ لابسةُ الأبيضِ سوناتا من سبعةِ أصواتْ..
يا لابسة الأبيضِ فوق سطوح العلياتْ!
وضفائرُ شعرك من ريشِ الشمسِ الناعمِ
تلعبُ بالريحِ كأجنحةِ البجعاتِ البيضاءْ.
هل أنتِ سحابةُ صيفٍ سابحةٌ في الغاباتِ،
فلا تسمعُ
أو تبصرُ غيرَ كماناتٍ سارحةٍ في تنغيمةِ حبٍّ غنّاءْ؟
ما أحلى منديلكِ وهو يغطُّ من السطحِ كقبّرةِ الحقلِ
على بركةِ ماءْ؟
فامشي مشيَ الهدهدِ بين الوردِ
ودوري راقصةً في شكلِ حماماتٍ

أو تشكيلِ يماماتْ!
ثوبكِ ثوبُ الفجرِ المنسوج برقتهِ الشهّاءِ
تهفهفهُ الريحُ فيطلقُ غيماتٍ غيماتْ..
وذراعاكِ غزالان صغيرانِ
يسوقانِ ظماءَ الغدرانِ إلى شتوةِ غيمٍ
تتهاطلُ كالأثداءْ
فانسي في الرقصِ جمالَ الرقصِ
وطيري كالنحلة بحثاً عن قطراتِ السُّكّرِ في زهرِ الشرفاتْ!
رقصكِ سربُ إوزّاتٍ
تطلعُ من خاصرةِ النهرِ صباحاً مثل القدّيساتْ!
رقصكِ كشّاتُ (عصافيرِ) تتطايرُ في فردوسِ أغاني..
وشموعٌ تتلألأُ بالأضواءِ
على حنّاءِ صواني.
رقصكِ رفُّ زرازيرَ منقّطةٍ بالنورِ
ترفرفُ في الأفقِ المطلقِ
زقّاتٍ زقّاتْ.
يا لابسة الأبيض فوق سطوح العلّيّاتْ!
ما سِلْنا في الحزنِ سكارى
أو بللنا بالدمع المرثياتْ!
لم نرقصْ تحتَ المطرِ الإيقاعيِّ الموحشِ
مغتبطينَ بأشجانِ الريحِ وأفراحِ العشّاقْ!
لم نرقصْ رقصَ طواويسِ الصيفِ
أمامَ جمالِ الشمسِ
ولا رقرقنا شهوات الهدهدِ في الأشواقْ.
يا لابسة الأبيضِ
لا أجملَ من صبحيّةِ عرسِ العاشقِ في الأصباحْ!
فاسقي أصصَ الزهرِ السكري
بعصائرَ من أعنابِ الفجرِ
وربِّ الرمّانِ السائلِ في الأقداحْ!
ضمضمَ خيطُ الليلِ
ومالت للغفوةِ أقمارُ الدراقُ..
وأطلّتْ شمسُ المشمشِ رائعة الإشراقْ!
فدعيني أغسلْ قلبي
في ينبوعِ صبيحتكِ الصافي
حيث اغتسلَ العصفورُ
ولوّنَ بالزرقةِ كلَّ الماءْ!
فأنا قطعةُ ثلجٍ ذابتْ في موجةِ ماءْ..
وأنا بركةُ دمعٍ شقّتْ تحت جمالِ الليلِ المائيِّ
وغاصت في غيبوبةِ ظلماءْ.
تتراءى في عينيَّ قلوبُ الناسِ مبللةً بالدمعِ،
وجوهَ الغيمِ مبللةً بحليبِ الحزنِ،
وأرملةُ الصفصافِ أمومة دمعٍ
باكيةً في قدّاسْ.
فلماذا يسكنُ قلبي قدّيسُ الليلِ
ويبكي يأسَ الناسْ؟
ولماذا لا تهدأُ في صدري أصداءُ نواقيس النعي،
ورنّاتُ جراحِ الأجراسْ؟
أجلسُ في أبكرِ ساعاتِ الفجرِ وأبكي
قدّامَ البحرِ
وبستانُ الخوخِ المزهرِ يرضعني
كصغارِ غراسْ
.. وأنا من فرطِ دموعي في سكراتِ الحزنِ الأبيض
ذوّبني الليلُ مع الموسيقا كالهمساتِ،
وسيّلني (الكأسُ) إلى صهباءْ.
(صهباءٌ) تتصفّى كحليبِ ليالي الصيفِ
فترشحُ منه جرارٌ وجرارْ.
يا لابسة الأبيضِ والشالِ الورديِّ
المتلألئ بين الدفلى والأزهارْ!

والريحُ تلاعبُ فستانكِ فوق سطوحِ العلّيّاتْ.
من أيّ جمالٍ طلعَ النورُ الريحانيُّ
ورقصَ بين يديهِ جمالَ القدّيساتْ؟
وبأيّ مناديلَ يرشُّ علينا الثلجُ
أساورهُ البيضاءْ؟
من أيّ سماءٍ مرضعةٍ
يرشقنا الغيمُ العالي
بخواتمهِ الخضراءْ؟
لكأنَّ الأشجارَ شموعٌ تتشعشعُ تحت الشمس
وخصركِ يلعبُ كالعصفورِ على معزوفةِ مزمارْ..
وكأنّ الفجرَ فتاةٌ ترقصُ كالأغنيةِ
الغنّاءِ على سطح الدارْ!
لوّحَ رمّانُ الفجرِ شهيّاً
واستيقظتِ الدنيا باقاتٍ باقاتْ!
والنورُ صبيٌّ
شمّرَ عن زنديهِ
ليغسلَ وجهَ الدنيا في بركِ الصيفِ
فتستيقظُ مثل غيومِ الشهوةِ
شلحاتٍ شلحاتْ.
يا لابسة الأبيض فوق سطوحِ العلياتْ!
فكّي أزرارَ قميصكِ من جهةِ الصدرِ
لترضعَ من هذا النبعِ زغاليلُ الغيماتْ!
وارمي ثوبَ زفافكِ للريح
لنسمعَ صوتَ الغيتاراتْ!
عبقَ العشقُ برائحةِ الليمونِ
وزهراتِ الآسِ الشهّاءِ،
وسالَ النورُ على أعيننا كالماءِ الرقراقْ!
وطلوعُ الشمس جميلُ المشمشِ والدرّاقْ.

q q

كلام الصمت

قحطان بيرقدار

الصمتُ ليسَ بمُجْدٍ والكلامُ سُدَى   وَالوَاجِدُونَ أضاعُوا كُلَّ ما وجِدا

ليسَ الذي قيلَ إلاَّ ظالماً لِفَمٍ   إنْ قالَ قولاً بدا لِلغابرينَ صَدى

ماذا فَعلْتُ إذاً؟ حَلَّ الغُموضُ دمي   حتى اختَفَيتُ وصارَ الغَيمُ لي بلَدا

اِبْنُ الزمانِ أنا.. لا أبتَغِي هرَباً   مِمَّا أراهُ.. ولم أُغْلِقْ علَيَّ مَدى

بلْ جِئتُ مُمتَلِئاً بِالوَجْدِ في زمَنِي   نَهْراً منَ الجَمْرِ أَمْضِيْ والرِّياحُ رَدى

عَيْني على كُلِّ أرضٍ في تَقَلُّبها   ودُونَما سَفَرٍ سافرتُ مُجتَهِدا

حتى وصلتُ بِلاداً ليسَ يَبْلُغُها   مَنْ لمْ يَطِرْ في فَضاءِ القُرْبِ مُبتَعِدا

مَأوَايَ في الشَّامِ ليْ فيها ابْنَةٌ شَرِبَتْ   حنانَ رُوحِيَ مُذْ سَمَّيْتُهُ بَرَدى

حتى غَدَتْ حينَ ضاعَ النهرُ لي رِئَةً   وكَوثَراً في جِنَانِ الرَّوْحِ ما وُرِدَا

والشامُ ما الشامُ إلاَّ قَلْبُ عاشِقِها   واللهِ ما اللهُ إلاَّ قلبُ مَنْ عَبَدا

منها أُعَرِّشُ.. أغصانيْ مُسافِرَةٌ   في كُلِّ وادٍ وجَذري ثابتٌ أبَدا

بغدادُ تَسْكُنُ في نُسْغِيْ تُعَطِّرُهُ   ومَنْ يُقاوِمُ يَخْضُورِي الذي شَهِدا

أمِيلُ والنهرُ يُهْدِيني بحُمْرَتِهِ ... لَوْنَ الثّمار عليها في الصباحِ نَدَى
يا دِجْلَة الأمْنِيَاتِ البيضِ أنتَ أبٌ ... لِهَذِهِ الأرضِ مجنونٌ بِمَا وَلَدَا
بَنُوكَ تَعْرِفُهُمْ مَنْ لا يُفَرِّقُهُمْ ... فِقْهُ العِبَاداتِ والنَّصُّ الذي فُقِدَا
بَنُوكَ مَنْ غَرْبَلُوا التاريخَ وَانْعَتَقُوا ... مِنْ شَرٍّ وَسْوَاسِهِ مِنْ زَيْفِ ما وَعَدَا
هُمُ العِراقُ زَمانَ الوَصْلِ مُحْتَفِيَاً ... بعَاشِقِيْهِ وقدْ صارُوا لهُ جَسَدا
غُصْنِي الأثيريُّ لمْ تَكْسِرْهُ عاصفةٌ ... ولمْ يَجِفَّ وما يَرْوِيْهِ ما نَفِدَا
فَيْضٌ مِنَ القُدْسِ مَوْصُولٌ بِأُمْنِيَةٍ ... لَمَّا تَزَلْ جَوْهَراً في الكونِ مُتَّقِدَا
مهما تَغَرَّبْتُ عنها عِشْتُها وأنَا ... منها وفيها كما الزَّيْتُون والشُّهَدَا
إني لها الخُبزُ والخَمْرُ التي اعتُصِرَتْ ... مِنْ كَرْمَةٍ في دَمِي كانتْ لهُ مَدَدَا
منها عَرَجْتُ إلى صَحْوٍ يُحَرِّرُنِي ... ومَنْ دَنا فَتَدلَّى في السَّنَا اعْتَمَدا
رُوْحِي مُعَتَّقَةٌ في دَنِّ مَرْيَمِهَا ... لا تَحْطِمُوا الدَّنَّ يَبْقَ الكونُ مُتَّحِدَا
ما زِلتُ مُنْسَرِحاً في الأرضِ مُنْبَسِطاً ... على الدُّرُوبِ وأُدْنِيْ كُلَّ ما بَعُدَا
صَوْتِي لكُمْ.. لا يَضِيعُ الصَّوْتُ بَينَكُمُ ... وإنَّنِي نَحْوَكُمْ ها قدْ مَدَدْتُ يَدَا
وَحْدِي أنا في هُبُوطٍ نَحْوَ هَاوِيَتِيْ ... ولسْتُ بَيْنَكُمُ إلاَّ الذي صَعِدَا
وَحْدِي أَشِيخُ وما ليْ غيرُ صَوْمَعَتِي ... أَتُوهُ فيها على آثارِ ما فُقِدَا
ها قدْ بَلَغْتُ كَلامَ الصَّمْتِ في لُغَتِي ... لمْ يَنْطَفِئْ ألَمِي والمُخْتَفِيْ وُجِدَا

q q

وطن الخلود

جابر إبراهيم سلمان

هذا أبي، وإليه أنتسبُ
ودمشقُ أمِّي، والهوى "كسبُ"
وبـ /بانياسٍ/ كَمْ بها شَغِفٌ
ولها عليَّ الودُّ والعتَبُ!!
وُدٌّ إذا ما لاح يُسكرني
ويفيضُ منه الوَجْدُ والوصبُ
عَتَبٌ على هجْري لها زمناً
وأنا الذي ما كُنْتُ أغتربُ
يا بنتَ هذا الشطِّ مُذْ فرَشَتْ
تمتدُّ في عُمْقِ الرؤى حِقَبُ
اليومَ في بحرِ الهوى كَلِفٌ
وإليكِ هذا الشّعرَ أحتقبُ

يا غادةَ الشُّطآنِ يحملُني
حُبِّي إلى مَنْ للهوى تَهَبُ
أمضي إليها غيرَ ذي وَجَلٍ
ويلفُّني صَمْتٌ به عَجَبُ
فإذا أنا المفتونُ في وطنٍ
تنداحُ في أعْطافِه الشُّهبُ
يغفو على شُطآنه قمرٌ
ويَضُجُّ في أرجائِه الطَّربُ
وأطيرُ من فنٍ إلى فنٍ
حتى إذا ما انتابني تَعبُ
ألفيْتَني بين الورى ثَمِلاً
من وجنتيهِ العِطْرُ يَنسكِبُ
في /بانياسٍ/ صُغْتُ أشرعتي
وإلى حِماها اليوم أنتسِبُ
هذي عروسُ البحر تَحْمِلُني
لأقولَ فيها ما الذي يجبُ
لأبُثُّها شوقي وقافيتي
لأُجَدِّدَ العَهْدَ الذي كَتبوا

***

وبـ /إدلبَ/ الخضراءِ يأسِرُني
سِحرٌ إليه القلبُ يَنْجَذِبُ

وإلى /سويداءِ/ القلوبِ هوىً
يُغْرِيْكَ فيه الحُسنُ والحَسَبُ
و/حماةُ/ عاصِيها وعاصِمُها
وبـ /تَدْمُرٍ/ تاريخُها الأشِبُ
طرطوسُ.. أروادٌ وشطُّهما
والغادةُ السَّمراءُ إنْ نَسَبُوا
جولانُ.. حورانٌ وما انْفَصَما
في لَحمةٍ تدنُو وتقتربُ
والغوطةُ الغنّاءُ ما بَرِحَت
يَحبُو إليها الشِّعر والأدبُ

***

وإلى الجزيرةِ أنتمي، وبها
مِنْ خافِقي ما يَبْلُغُ الأرَبُ
واللاذقيةُ في الهوى نَسبي
وعلى ذُراها سادةٌ نُجُبُ
والشَّاطِئُ المسحورُ أسْألُه
فيُجيبني رملٌ به غَضبُ
أو ليس من نَسْلي بنو "يَمنٍ"
والمغربُ العربيُّ والعَربُ؟!

أو ليس من نَسْلي بنو "عَدنٍ"
وعليهم أبكي وأنتحبُ؟!
والمسجدُ الأقصى وصخرتُه
و"قيامةٌ" في القُدسِ والنَّقبُ؟!
وعلى "المكبِّر" من دمي طللٌ
خلَّفتُه، ومضيتُ أرْتقِبُ؟!

***

"بغدادُ" جُرحٌ نَزْفُه جسدي
فإلامَ هذا النَّزْفُ يا عربُ؟!
وطني.. أنا المفتونُ في وطني
وإلى مُضارعِه لَمُنْتَسِبُ
من كُلِّ قُطْرٍ فيه أغنيةٌ
وبكلِّ شطرٍ حِمصُ أو حَلبُ

***

ماذا أُحدِّثُ عَنك يا وطني!
في كُلِّ يومٍ غاصِبٌ يَثِبُ
في كُلِّ يومٍ طَعنةٌ بيدٍ
ممَّنْ على أوجاعِه انقَلَبُوا!!
هذا أبي، وإليه أنتسبُ
ودمشقُ أمي، والهوى حلبُ

q q

قبلتان على جبهة باردة

صلاح اللقاني

الآن يكتملُ الزمانُ، ويلتقي
طرَفُ البداية بالنهاية
الآنَ تكتمل الحكاية
ويُعادُ ترتيبُ الفراش، فقد
مضى زمنٌ، وبعد هُنَيْهةٍ
سنخوضُ في زمنٍ
نفتش فيه عن هدفٍ وغاية
الآنَ تتسعُ الثقوبُ، ويسقطُ
الماضي تراباً ناعماً، لا أستعيدُ
ضياءَهُ الواني، ويهربُ ملمسُ
الأشياء من بين الأصابع،
والروائح تهجرُ الأركانَ، لا
يبقى رشادٌ أو غواية
بللٌ خفيفٌ يلمسُ الطرقاتِ،
أعيانا الوقوفُ على الطوار،
وشمسُ "طوبة" تنقذ الأرواحَ
من بؤس وجودي،
وأنتِ على مسافةِ خَمس خُطواتِ
ينوءُ القلبُ بالأيام حتى
تسلم النبضاتُ حِدَّتَها، وتذوي
قوةُ الماضي
اكتمالٌ يجمعُ الأعضاءَ جمعاً آخرا
ويحررُ الساقين من إسمنتها
ويهشُ طائرة،
فتعلو فوق جثتها
سيعلو فوق قلبي طائرٌ، يسعى
ليقتنصَ الرذاذ من السحابةِ قبل
أن تمضي،
ويجمعُ من هواء العُمْر رَمْلَ
الذكرياتِ
أقولُ:
هل هي صُدْفة، أني
اجتمعتُ على ذراعكِ مضغة، فرسمتِ
فوق لفافتي كفا مطرزةَ، واسم الله،
ثم حملتني من يوم أن حدث اللقاءُ
ليوم أن حُمَّ القضاءُ،
وأقولُ:
كيف جعلتِ وجهي
مُعْجماً لجميع أنماط الكلام
فلم يعد رمزٌ يلوحُ على جبيني
دون تأويل، وصار الصمتُ
أعلى من نداء

قالت:
صباحُ الخير
لم أكُ وقتها في حجرتي،
كنتُ انتقلتُ إلى فراغ آخر،
وتركتُ للكتب القديمة أن
تردَّ تحية يومية، وأدرتُ
رأسي نحو صوتٍ آخرٍ يطفو
قليلا في الفضاء.
قالت:
رفوفُ الكتبِ، منضدة الكتابةِ،
والأريكة، كلها ردت، وصورتكَ
التي ضحكت خلال إطارها،
والبابُ، والسطحُ المقابلُ،
والحمامُ، وشرفة البيت التي
ألقتكَ يوماً في لظاها،
والسماء.
كانت لنا لغةٌ،
وللأغيار ضجة أحرفٍ
تهوى، فمن
يحمي كلامَ الصمتِ من
عبث الهواء
وظننتُ أنكِ في حماية
معصمي، فرأيتُ لصَ الموتِ
يدخلُ من خلال البابِ
مُتئداً، يفرقنا
بنظرته، ويدنو من سريركِ
في هدوءٍ، ثم يرحلُ بعد
أن أنهى مهمته السريعة
دون عطفٍ أو
رثاء.
واليومَ أرتجلُ الوجودَ كمشهدٍ
صعبٍ، وتهجرني شجاعة
ساعدي
اليومَ أخرجُ من قطيفة راحتيكِ
إلى رصيف العُمْر، أمنحُ
أصدقائي أجرةَ العينين إن
بكتا عليَّ.

q q

هواء..!

زهير غانم

تَوهَّمتُ أنّكِ مُلهِمتي
في اشتقاقِ الكلامِ من الصمتِ.
أنك لا تعرفينَ سوى الصوتِ.
يُؤنسنا في الطريق إلى البيتِ.
أو في الشوارعِ عبرَ المقاهي..
حفيفُ الشجيرات كان يُصاحبنا
في المساءِ الأخيرِ..
وحيثُ المقابرُ صامتةٌ
والقبراتُ تمطُّ الفضاءْ..
يدي فوقَ كتفكِ
حينَ نسيرُ..
كأنّا نطيرُ..
ذراعي تُطوِّق خصرَكِ
كي لا تفرّي إلى غيبةٍ في الهواءْ..
أقولُ اسنديني
فقلبي حزينٌ حزينٌ..
أقولُ اسنديني
فإني رأيتكِ سربَ حمامٍ
يحطُّ ويعلو على شرفةٍ من بكاءْ..
بكيتُ لأني وحيدٌ.
لأنّكِ لستِ معي.

ولأني أغني، فتغسلُني أدمُعي..
لا أراني أُحدِّقُ فيكِ.
فكيفَ ارتأيتِ بأني أراكِ..
لقدْ ضيَّعتنا الحروبُ هُنا..
والأناشيدُ والخطبُ الداويةْ..
وتَسلَّلَ هذا العدو إلى حلمنا
ثم أورثنا حسرةً ضاريةْ.
النداماتُ تمضي.
وما سوفَ يأتي سيأتي..
زمانٌ غريبٌ عجيبٌ
يُكَسِّرُ حتى رغيفَ القمرْ..
ثم يرمي بنا جُثثاً فاخراتٍ.
على هاوياتِ القدرْ..
كدتُ أنسى بأنكِ أنتِ
التي جاورتني، وما أنصفتني.
وقلتُ لعامٍ مضى سوفَ أحيا.
وقلتُ لعامٍ يجيءُ بأني أموتْ.
وها إنني اليومَ آكل تفاحةً ماجنةً.
كلُّ يومٍ يجيءُ بتفاحةٍ منكِ
هذا الهواءُ. فآكلُها كي أغصَّ..
وأشهقَ فيها الشهيقَ الأخيرْ..

كأني أموتُ وأحيا.
وما مِنْ مواقيتَ لي
كي أشيلَ عن القلبِ هذا الحطامْ.
أشيلكِ عنّي وعنْ غُربتي..
كيْ أُريحكِ كيْ أستريحْ..
كأني وجدتُ ضريحي لديكِ...
وقلتُ: أبالغُ في وحشتي.
إذ أضعتُ الضريحْ..
كأني قلقتُ عليكِ.
جننتُ وكنتُ أصيحْ.
خذيني إلى صدركِ الكوكبيِّ..
وصَلّي لأجلي قليلَ الصلاةْ.
لعلّي أتوبُ وأشفى من الحبِّ..
عَلّي سأخرجُ يوماً من الجبِّ
تأخذُني بعضُ سَيّارةٍ منكِ.
صوبَ الرؤى والأغاني
أُغنّيكِ في غيبتي وسكوني..
وأحلمُ أني رأيتكِ يوماً
تقولينَ: إنّي أُحبّكَ..
هذا كلامٌ هواءْ..
أصدّق فيه الغيومَ
التي تنحني في الشتاء..
أصُدّق هذا المطرْ.
مثلَ ماءٍ يجيء إليَّ..
كمائلٍ حينَ يُبللني..
ثمّ يغسلني جيئةً وذهاباً..
وينذرني بالخطرْ..

أيُّ وردٍ أتى بالربيع
وأيُّ الربيعِ أتى بالورودِ..
وَوَرْدُكِ كانَ الصدى والوجودَ
وكانَ الردى. والعبيرَ الودودَ..
وكانَ.. وكانَ..
ولكنهُ أينه الآنَ..؟
ها إنني ضائعٌ في البعيدْ
أُعيدُ على غربتي ذكرياتي.
وأنسى بأني حببتكِ يوماً
لأني سئمتُ الغيابْ..
غيابُك كانَ يُصعّدني بالضبابْ.
ويرجمني بالعذابْ..
وحينَ دخلتُ.. خرجتُ..
ولم أعرفِ البابَ..
بابُك يُفضي إلى اللهِ.
بابي يُمرّغُني في الجحيمِ..
وما بيننا مطهرٌ نلتقيهْ..
فسيري إليه
لأني حَلمتكِ فيهْ..
وفجّرني الشوقُ توقاً
لكي أشتهيهْ
اشتهيتُ حضورك دوماً
ولكنكِ اليومَ غائبةٌ عن عيوني
وتيهكِ يَعلوْ على كلِّ تيهْ..!

بيروت ٢٠٠٩/٧/١٣

q q

خاتم الرسل

جاك صبري شماس

يممت "طه" المرسل الروحاني ويجل "طه" الشاعر النصراني
يا خاتم الرسل الموشح بالهدى ورسول نبل شامخ البنيان
ألقى عليك الوحي طهر عقيدة نبوية همرت بفيض معان
قوضت كهف الجهل تغدق بالمنى ونسفت شرك عبادة الأوثان
مهما أساء الغرب في إيلامه لم يرق هون للنبي الباني
لا يحجب الغربال نور شريعة ويظل نورك طاهراً روحاني
ماذا أسطر في نبوغ "محمد" قاد السفين بحكمة وأمان
ومآثر الإسلام في سفر الهدى درب النجاة وشعلة الفرقان
أنا يا "محمد" من سلالة يعرب أهواك دين محبة وتفان
وأذود عنك مولهاً ومتيماً حتى ولو أجزى بقطع لساني
أودعت يمنك في حدائق مقلتي ووشمت مجدك في شغاف جَناني
وشتلت في دوح التآخي أحرفي أختال زهواً في بني قحطان
أنا "مسلم" لله أمري في الدنى ومفاخر "بالمسلم" المعوان

وإذا قرأتم للرسول تحية فلتقرئوه تحية النصراني
أنا يا نخيل متيم بعروبتي ومولـه بالضاد والعرفان
وإذا خدشت مسام جلدي في الحمى سالت دماء الضاد في شرياني
أصطاف في شطآن غزة مُطرقاً طرفي وأكتم لوعة الأشجان
وشعاب رام الله تلفظ رحمها وتفح سماً في لمى الإخوان
وكأننا الشطرنج في كف الندى وبيادق أسرى بكف الجاني
عذراً رسول الله إن شطت نوى غرر القوافي في نضار بياني
بغداد ما زالت تئن من الشجا ومن انهيار مروءة الخلان
وعصائب عميا تكفر بعضها وتحل ضرب مساجد الرحمن
والجامع الأقصى يمزق رحمه عسس وينهش مخلب الذؤبان
وكأن أندلسا يفت ترابها وطوائف باعت شموخ كيان
أودعت للعرب الكماة وصيتي وغداة حتفي اذكروا عنواني
إن تاه عنواني فإني شاعر عشق النخيل و"سورة الإنسان"
مهما مدحتك يا رسول فإنكم فوق المديح وفوق كل بيان
لن تفلح الدنيا بكسر عقيدة والدين يرفل بردة القرآن

q q

رحيلُ الأحبة

حسن سلمان حسن

اخلدي فالخلودُ سرٌّ الوجود	واسلكي دربَهُ "صبا" في صعود
كلُّ نفسٍ إذا زكتْ واستنارتْ	قادها الوجدُ لاختراق الحدود
إنَّها الروحُ نفخةُ اللهِ فينا	إن صفتْ دأبُها تحدِّي القيود
كلُّ جسمٍ تجسَّدَتْهُ تراهُ	مثلَ سجنٍ مطوَّقٍ بالحديد
اخلدي يا "صبا" فربَّ مقامٍ	فرشتهُ ملائكٌ بالورود
هو أرجى من الإقامة فينا	بين قومٍ تلاعنوا في كنود
كلُّ فردٍ له على البغض وجهٌ	يتخفَّى بآخرٍ أمْلُود
غلُّهمْ في القلوب غلُّ حقودٍ	وحديثُ اللسانِ ودُّ الورود
لم تموتي "صبا" رَحَلْتِ صحيحٌ	وافتقدناكِ بالفراق المديد
وسعيرُ الفراقِ في القلبِ نارٌ	كسعيرِ اللَّظى بعمقِ الكبود
كنتِ يا حبَّةَ الفؤادِ رجاءً	أن تعودي بموسم موعود
كنتِ حلماً ويفجعُ المرءَ حلمٌ	يتلاشى بينعه المنشود
قبلَ أن يُثمرَ الرجاءُ عطاءً	زاخراً رافلاً بكلِّ نضيد

يا عروساً لمنْ لُفَاتُكِ صارتْ — في رجاء الفضاءِ والتجريد
وَلِمَنْ قد حجبتِ عِلْمَكِ عنَّا — بعدَ أن نَلْتِهِ ببذل الجهود
قد تَغَرَّبْتِ يا "صبا" في بلادٍ — واحتملتِ النَّوى لمجد عتيد
وتدرَّجْتِ وارتقيتِ بعلمٍ — مِنْ خياراتِ طبعكِ المحمود
واقتنصتِ النجاحَ فوزاً عظيماً — كان فخراً وموضعَ التمجيد
يومَ زُفَّتْ لكِ الشهادةُ كنا — بين بينينِ يا "صبا" في شرود
بينَ بُشْرى بها السرورُ خليقٌ — ورحيلٍ أبكى قلوبَ الحشود
أيُسَجَّى على الفراشِ بَهَاءٌ — كَتَسَجِّي جُسُومِنَا في همود
أيَمُوتُ الجمالُ والعلمَ يُرْوى — مثلَ جِسْمٍ مُهَدَّمٍ ممدود
أيُوارى بمنطقِ العقلِ حُسْنٌ — فاتنٌ ساحرُ الرُّؤى في اللحود
أبداً يا "صبا" فطيفكِ باقٍ — سابحٌ بيننا كضوءٍ رؤود

q q

الذي انتحل نفسَه
(إلى مصطفى محمّد)*

أمير الحسين

المقاعدُ محجوزةٌ، والممرّاتُ.
وحدهمُ ـ الشعراءُ، يسيرون
لا يحملون إلى البيت إلا حُبيبات طلعٍ
معلّقة بملابسهم؛
إذ يهبُّ القطارُ قُبيل الصفير
على زهَراتٍ مُغلّقةِ العطرِ،
تجترُّ ألوانَها.
ينصبون فِخاخَ القصيدةِ
واضحة الشكلِ، ـ
حيث المدى كلُّ شيءٍ سواه.
نموت بعيدَين عن بعضنا البعض
منذ تلصّصَ،
فيما السماءُ نرمّمُها بامتعاضٍ، على دمنا
حارسٌ.
كنتَ في أوّل الموتِ حين اقترفتَ
الحياةَ..
بعيداً يجرُّ حديقتَك العامّة الظِلُّ
هل كنتَ تعبرُ نهرَ الحيادِ العموديَّ
وحدكَ؟
شمسُ المكان، هناك

أما ذكّرَتْكَ بظلّك؟
فيما وقفتَ على المَنْوَر السرخسيّ،
أما ذكّرَتك بأنثاك
رائحةُ الطّهو
صاعدةً سُلّماً، من هواءٍ، جميلاً
كسترتِكَ المستعارةِ..
مهترئاً كحذائك؟
من منكما
(مات)
يا صاحبي؟
(ها تقطّبُ جرحَ ابنها بخنافسَ
سيّدةٌ حاملٌ، تترقبُ ـ في حفرةٍ سيفيض بها
مطرٌ .. آخِرَ (الفيلمِ)** ـ قافلةً من
سحائبَ حبلى؛
عساه سيولد ثانيةً
الذي وحديَ الآن أعرف أنه
يرسفُ في غابةٍ.
ربما آخَرٌ يعرف الآن، مثليَ،
أنه يومِضُ في

غابةٍ)
أصدقاؤك،
فيما تحاول أزرقكَ الحرشفيَّ،
أما ذكّرتك بهم
غيمةٌ ما، تفتّش عن فطرةِ الشكل
أو طفرةِ الشكل؟
كُرمى لروحك ـ سلْمْ عليها ـ أعضُّ لساني
وأُلجِمُ ما يتهيّجُ في غرفتي.
كم طويلٌ غيابُكَ
أطولُ منكَ كثيراً، كأنه من صلْبِ غيركَ.
عاقٌّ غيابُكَ، لا ينحني في عناقي.
كأنّي بك الآن ..
تشربُ شاياً كقُبلة عاهرةٍ،
أحتسي قهوةً، لا تجيدُ عناقَ دمي..
تخلعُ البابَ بيني وبينيَ
نكهتُها.
مازحاً تتذمّرُ منّي
بأنك تسعلُ حين أغيّرُ تبْغي.
بِكُمّ سكوتِك تجمعُ ما يتناسلُ من
عَرَقٍ خائفٍ بين شَعر الفراشة..
من قدميها تسلُّ دبابيسَ عطرٍ
على شارعٍ مُحتفٍ بالخطيئةِ.. منتقمٍ
رامياً عن يديكَ القصيدةَ ـ قفّازَ شاعرها، حين
يغرفُ من ناره اللونَ.
ماذا عن البيت؟
كنّا نطيلُ الوقوفَ على الباب
بعد الخروج
وقبل الدخول،
ولم نتحدّث عن " الضوء في السينما ".
ذهبَ الجزءُ والكلُّ لم ينتبه..
طعنةُ الشكّ لم ينجُ منها اليقينُ،
وأنتَ هنا وهناكَ
تصوّبُ للشمس أخطاءها الشائعة
أيُّ شيءٍ كما قد نريد:
مزاريبُ من عُلَب السّمْن
مشرقةٌ تتقيّأ ما يتصبّبُ من عَرَق الميّتين
الذين وشوا بالحديقة.
أعرف عائلةً للبنفسج مهدورةَ العطرِ؛
ما وقّعتْ مع زهر الحديقة صكَّ الوشايةِ.
لا جهةٌ تتدخّلُ بين صراع
المظلّةِ والرّيح.
كان شديدَ الشتاءِ الجدارُ؛ وصدّقتَ
ساعة بيتِ القصيدةِ
يا صاحبي!
ربما قلتَ، فيما تُداري حواسَّكَ:
لا شيءَ أنقُصُه، بَعدُ.
......!!......
....؟...............
من منكما
(كان)
يا صاحبي ؟؟

هامش:

* شاعر من سورية، مات منتحراً، (1979 – 2006)

** إشارة إلى الفيلم / Apocalypto

q q

صورة

عبد الرزاق معروف

رأى الشاعر صورته في شبابه
وتفكّر في صورة محبوبته الغائبة منذ أربعين عاماً.

قلبي يطرِّزُ نبضَهُ لحبيبهِ لو عادَ لي في شهقةِ الروح الأخيرَهْ
ثملٌ على الأشواك في أطيافِهِ كم مدَّ طيفٌ من مواعيدٍ حريرَهْ!
من ألفِ عام في المحطةِ ساهر في كل حرف من قصائدنا المريرَهْ
وكأنني جمَّعْتُ أزهار الحريـ ـق.. وسادةً لحبيبة نامت قريرَهْ
فَتَحَتْ لعيني ألف نافذةٍ على فرح الحياة وكانت الدنيا صغيرَهْ
كقصيدةٍ غجريَّةٍ في فألها نثرَ الخيالُ زهورَهُ.. وبنى قصورَهْ
من بين أقنعة الخواء كأنها معنى السماء تلبَّس الفتنَ الطهورَهْ
أو غلتُ في الحزن البعيد.. وما أرى معنى جميلاً لاحتمالاتٍ كثيرَهْ
كيف التلاقي بالحبيبة بعدما أرخى الخريف على عنادلها ستورَهْ؟

ها... معولُ الأيام في مرآتنا   وكأنّه في كلّ جارحةٍ جريرَهْ

يا ربِّ خلِّ حبيبتي في سحْرِها   رغمَ الجراحِ عزاءَ أحلامي الكَسيرَهْ؟

حسبي أضأتُ كنخلةٍ.. لم ألتفِتْ   للقشِّ منطفئاً على فرش ضريرَهْ

وأعودُ للبيت العتيق.. وجدتي   ترفو حنيني بالحكايات الغريرَهْ

وأصيحُ: يا دنيا العذاب إلى متى   أتلمَّس الوجهَ الحبيبَ بكلّ صورَهْ؟

q q

حوار آخر العمر..!

مصطفى النجار

كغبار الحلم.. كمثل وميض البرق..
ودهشة شيخ في آخرة العمر بدونا..
أذكر أني قد أغمضت العينين
ـ أما من.. من صار اليوم عجوزاً مثلي؟
فتوارى عن أنظاري، عن لمس يديْ
فتوارى وأنا أغمض عينيْ
ما أعجب من عمرين انقرضا.. كم
تركا في الدرب شظايا حلمين لطفلين!
ما أعجب من سنوات تمضي.. تمـ..؟
ومضت.. ثم انطفأت في طرفة عين!
ما أعجب من أيام كانت ملأى بالأحلام..
وبالفرح الطفليّ، بتوْق الشُبّان إلى المجهول..
وكانت مثل رفيف سنابل قمحٍ في صيف لا يُنسى!
ـ انظرْ.. انظرْ ما فعلت هذي الأعوام..
اشتعلت فيك الأحلام احترقت ورمت
بغبارٍ أبيض فوق الفودين
احدودب ظهري واحدودب ظهرك..
وامتصّت أفواه القحط رواء الوجهين
ـ آهٍ يا توأم روحي وصبايَ..
قولك فيه حقيقة
لكن في مثلك لا في مثلي.. لا
خَبَباً أصعد، لا أرتعد البتّة كسوايَ
زلزله الهم هبوطاً وصعودا
ـ مرحى.. مرحى
ما هذا النَفَسُ؟
من هيكل عظيمٍ ينبجس!
هصرتك الدنيا برحاها
وتكابر في عزّ شقاها
ـ صدقاً.. هذي الدنيا ما أحلاها
فأنا أمتصّ ثمُالتها إذ أهواها
وأنا أحزن إن فرّت يوماً
من بين يديّا
ـ ماذا أعددت.. أيا قيس الدنيا؟
ـ ماذا؟
ـ للسفر القادم.. يعني للموت الموتِ
لا أملك إلا صمتي
غصّت كلماتي في حلق الوقت
ـ لا نملك إلا مدد الرحمن لصون المصباح..
وما أبقاه المولى من زيت
وقبيل رحيل أبديّ لا نملك إلا
أن نصبح زهرة

وكتاباً كمجرّه هل أنت معي؟!
للناس.. وللأبناء وللأحفاد وللوطن الغالي..

q q

القصة

المعنكيّة*

عبدو محمد

١

بين تلافيف الذاكرة، بين وديانها العميقة وفي مغاور جبالها الشاهقة، فوق الصحائف التي تتراكم هناك بمرور الأيام، صورٌ وأحداثٌ وأقوالٌ، منها ما يمرُّ مرور سحائب الصيف، ومنها ما يمكث زمناً ما ثم يغيم أو يغيب تماماً، ومنها وهو القليل جداً، تظل راسخة لا تمحوها الماحيات، ولا تغيّبها العاديات وإن ظننت أنك نسيتها تماماً، تظلُّ قابعةً في ركن منسيٍّ ما، أو في جوف مغارةٍ نائيةٍ ما، فإذا ما تصادف لقاءٌ ما في درب حياتك، نفضت عنها غبار الأيام والسنين، لتظهر أمام عينيك ناصعةً واضحةً كما لو لم تغب قطُّ، شهيّة كما لو كانت رغيف خبزٍ ساخنٍ برز لجائعٍ من تنّور الزمان لتوّهِ.

هكذا برزت أمامي من حيث لا أدري، تماماً كما لم نطو فوق ظهرنا ثلاثين عاماً أو أكثر، العينان ذواتا البريق الدافئ لا زالتا تشعّان بالبريق نفسه، والخدُّ الأسيل لا زال أسيلاً كما كان، والقامة الهيفاء التي همت بها هي هي، أو هذا ما أردت أن أراه حين رأيتها.

كنت أمضي نحو سيارتي مطرقاً، أنوء تحت حمل كيسين من خضار وفواكه، تسوّقتها من سوق "باب الجنان" في حلب، وما كان الكيسان ثقيلين، كانت السنون قد أثقلت ثقلهما أثقالاً، كنت أسير ساهماً مطرقاً حين تقابل مسارانا فتوقفنا، ما كنت أدري أنها هي حين توقفتُ، وما كانت تدري أنني أنا حين توقفتْ، ولكننا درينا حين توقفنا ورفعنا ناظرينا ننظر من أمامنا، كانت تحمل مثل ما أحمل، وربما كان حملها أثقل وما كان أثقل.

حين تقابلت نظراتنا كان وجومٌ وذهولٌ، كان حضور ماضٍ بعيدٍ بعيدٍ، كان انبثاقٌ وبروز صورٍ لا زالت واضحةً ناصعة الوضوح، وسماع أحاديث لا زالت دافئة دافئة، مختلطة بمراراتٍ أزالت الأيام الكثير من قسوتها.

ما زدتُ على أن أطلقت آهة تعجّبٍ، وما زادت على ذلك، وتراخت الأيدي الأربع فوضعت أحمالها، وانطلقت الأعين تتبادل النظرات.

---

* المعنكيّة: جنس من الأفراس العربية الأصيلة، تتميز بالرشاقة وطول العنق.

٢

أشعلنا ناراً في ساحة القرية، أذكينا أوارها بحطبٍ كثيرٍ حتى أنار اللهيب ما حوله، وكنا حوله نرقص في دبكةٍ اتسعت لتشمل كل من يستطيع الرقص في القرية من نساء ورجال، كان عرسٌ وفرحٌ، وكنا نرقص نحن الشباب لنظهر مهاراتنا وإشاراتنا لمن نحبُّ، وكانت من أحبُّ مهرةً أصيلةً يتسابق لودّها الكثيرون، وكنتُ من تحبُّ، هذا كان يعرفه الجميع، وربما كان سمع به حتى من في الأرجنتين التي ما كنت أعرف أين تقع.

من بين الجمع انبرى راقصٌ صاح مغنّياً مشيراً إلى حيث مهرتي: "إيش تسوي المعنكيّة"، وسمعنا من يجيبه مشيراً إلى المكان نفسه: "تسوى ملاة مخلاتها ذهب".

انقبض قلبي وربما قلبها أيضاً، انقبض قلبي لأني لا أملك ذهباً ولا لجيناً لأملأ به مخلاة مهرتي "المعنكيّة"، والمنادي السائل كان يملك، أو أبوه من يملك، عقاراته كثيرة في القرية والمدينة، كان يزور القرية لماماً وفي المناسبات مثل هذه، ودائماً كان يتبختر بمال أبيه كديكٍ حبشيٍ، كان دعيّاً ممجوجاً رغم غناه.

انقبض قلبي أكثر حين تتالت أسئلته وتكررت، ورأيت غيوماً سوداء تأتي بها الأيام، فتحفّزت وزاحمته في رقصه، زاحمته بعنفٍ مقصودٍ فانسحب مهزوماً، انسحب وفي عينيه انكسار ومكرٌ وخبثٌ، فزهوت قليلاً وأنا بين التوجّس والخوف، وتواريت مودّعاً مهرتي بنظراتٍ حنونةٍ.

٣

قرب العين، ملتقى عشّاق قريتنا، وفي ظلِّ أشجار جدولها الوارف، تمدّدتُ ساهماً أنظر ما فوقي من أغصان وأسمع زقزقات عصافير، فوق غصنٍ رفيعٍ رأيت حيّةً تمسك عصفوراً، العصفور كان يئن كمن يبكي، انقبض قلبي وما وجدت سبيلاً لمساعدة العصفور، كانت الحيّةُ مخيفةً، والعصفورُ كان ميئوساً من نجاته.

بكى قلبي وأنا أرى عجزي، استويت أنظر ببلاهة في أمري وما أنا فيه، وانتبهت حين أطلّت مهرتي تقفز قفزاً، جاءت إلى العين واردةً، وما لغيري جاءت، قالت سريعاً: أبوه جاء إلى أبي خاطباً، عرض عليه ذهباً ومالاً، تعال إلى أبي وسأكون بجانبك.

قالت ذلك ومضت سريعاً، وبقيت ثاوياً أنظر إلى العصفور ببلاهةٍ وهو يغيب بين شدقيّ الحيّة المخيفين، وغادرت القرية مهزوماً، وسمعت والدي يقول بين هزيمته: قدر ما تستطيع يا ولدي، قدر ما تستطيع، لا تقف عاجزاً أمام نظرات أولادك، وبخاصّةٍ حين يكونون على حقٍّ.

٤

ألقت بي بلاد إلى بلادٍ، وتقاذفتني أمواجٌ وأمواجٌ، درست كثيراً وعملت كثيراً حتى ظننت أني نسيتها تماماً، وقبل أن أنساها سألت عنها مرّةً أو أكثر، ثم راكمت الأيام غبار النسيان فوق صحائف الذكريات.

٥

قالت: لماذا تركتني ورحلت؟

قلت: ما كنت أستطيع غير ذلك.

ـ كنت سأتحدّى العالم لو وقفت بجانبي، كنت سأرحل معك إلى آخر الدنيا لو أردت، ولكنك تركتني وحيدةً ورحلت.

ـ تعذّبت كثيراً فقولي لي ماذا فعلت بك الأيام؟

ـ وضعت على جرحي ملحاً، وبملحٍ في فمي عشت.

ـ لماذا تطعمنا الأيام المرارات؟

قالت ساخرة: ها قد بدّلت الأيام شجاعتك حكمة، فلماذا لا تجيب عن أسئلتك، أنا عندي أسئلة أخرى، لن أسألها لأنها لم تعد لها فائدة.

٦

اقترب رجل من حيث كنا نقف، قال يخاطبها مستاءً: أمي، لماذا تتعبين نفسك وتأتين إلى السوق؟ ألا أحضر لك كل ما تريدين؟

قال ذلك دون أن يلحظ وقفتنا، وحين لحظ نظر إليَّ بعين الريبة والفطنة، ثم سأل أمّه مازحاً، أو هذا ما ظننت أني سمعته: أهذا هو يا أمّي؟

ـ نعم، هو بعينه

ـ كيف التقيتما بعد كل هذه السنين؟

قالها ومدَّ يده مصافحاً وأضاف: مرحباً يا عمّ، كانت بي رغبة عميقة بالتعرّفِ إليك، أمّي حدّثتني عنك حين وقفتْ بجانبي وبجانبِ فتاتي حين داهمنا ما داهمكما، قالت: لا تهرب من المواجهة يا ولدي. توقف الرجل قليلاً ثم أضاف: ربما كنت ستصبح والدي. قلت سائلاً: وكيف هو أبوك؟

قال: رحل منذ زمنٍ بعيدٍ، وأمّي ربّتنا حتى صرنا رجالاً، وهاهي لا زالت تتعب نفسها، والطبيب أوصانا بمراعاتها والعناية بصحّتها، قد تمكنت منها أمراضٌ وأمراضٌ.

٧

نظرت إليها منكسراً، ورأيتها والتجاعيد قد تزاحمت حول عينيها وشيء من خدّيها، ورأيت كم حنت السنون القامة التي كانت هيفاء، لم يكن بقي ممن عرفت غير بقايا بريق في العينين، فحملت كيسيّ وودّعتهما ومضيت متمهلاً، وقبل أن أبتعد صاح الرجل: يا عم تعال لزيارتنا، لزيارتها، بيتنا غير بعيد، فوق هذا السور.

قلت: سأفعل، سأفعل.

كان صوتي واهناً واهناً، وما أظنّه وصل إليهما.

q q

رجل من تمبولاتا

عبد الستار ناصر

صار عمري اليوم ألف سنة، لم أستطع الموت برغم أنني اقتربتُ منه عشرات المرات، أنا من قبيلة (الهوجولوج) المعمّرة التي يعيش أفرادها مئات السنين في كهوف معتمة داخل سلسلة جبال (تمبولاتا) في أقصى المحيط المتجمد الشمالي.

لا أصدقاء لي غير الفقمة والدبب القطبية، أعوم معها أسفل الماء بدرجة حرارة ٢٠ تحت الصفر وأخرج عارياً وأنا في تمام صحتي وعافيتي، مع أن بعض الدببة تنفق أحياناً إذا هي حاولت أن تسبقني في العوم نحو الطرف الثاني من تمبولاتا.

لم أتمكن طوال حياتي من السفر نحو (رأس فينستر) شمال سانتياغو، مع أن أبي هاجر منذ طفولتي إليها، ومات هناك عندما ارتفعت درجة حرارة الأطلسي إلى ٢٥ درجة ومات المئات من البشر قبل خمسمائة عام، وكلهم من المهاجرين الذين رفضوا العيش في تمبولاتا حيث لا شيء فيها غير الثلوج والفقمة والأسماك والدببة البيضاء.

قالت أمي قبل موتها بخمس سنوات: عليك الذهاب إلى رأس فينستر، لابد من أن ترى أباك قبل أن يموت.

ـ وكيف أحيا هناك إذا كانت الأرض هكذا ساخنة؟ سأموت فوراً يا أمي.

لكنني كبقية أفراد قبيلتي (الهوجولوج) لا نرفض ما تقوله الأمهات، سيركبني تأنيب الضمير طوال حياتي حتماً، لذلك لابد من الرحيل والبحث عن أبي على ساحل الأطلسي الغامض.

كنت حينها في عزّ شبابي، أعني بذلك في منتصف العمر، أربعمائة وثلاثين سنة كما كنت أحسبها على أصابعي، وأمي توشك أن تموت وليس من رغبة لها غير أن تعرف ما حلّ بزوجها الذي هاجر صوب البرتغال منذ تسعين سنة.

ركبتُ السفينة المسمّاة (عنقود البحر) وأنا أرتعش هلعاً من فكرة ما سوف أرى هناك من شمس ساطعة وغبار وأرض تشبه الرمضاء، أنا الذي عاش حياته تحت الثلوج في الشتاء

والخريف دون أي شعور بالبرد، تماماً كما هي أسماك المحيط الشجاعة التي لا تخاف الصيادين ما دامت تحت مشابك من الثلوج السميكة التي لا يمكن للسنّارات أن تنال منها أبداً.

**

تمبولاتا حلمي الوحيد، وقبيلتي لا تعرف الخوف من أي شيء، والديار هادئة لا حروب فيها ولا أسلحة، ربما يأتي بعض التجار لاصطياد الفقمة، لكن قتل هؤلاء منذ مائة عام، منع البقية منهم أن يفكروا بالهجوم ثانية على هذا الحيوان المسكين.

والفقمة صديق طريف ومحبوب من الهوجولوج، يأتي إلى بيوتنا ويأكل من طعامنا ونمشي معه بين الثلوج ونضحك من طريقته في البقاء حياً بعيداً عن الوحوش القطبية التي تخطئ الطريق إلينا بين عام وآخر، نهجم عليها ونرغمها على الرحيل فوراً، فتأتي الفقمة إلى بيوتنا تشكرنا على إنقاذنا حياتها، تسهر معنا حتى الصباح وهي تلحس أيدينا وقد تبكي فرحاً وهي تهز شواربها امتناناً لبطولاتنا وصراعنا مع تلك الوحوش.

الهوجولوج أقلّ الناس كلاماً في العالم، ولماذا يتكلمون إذا كانت الطبيعة هي التي تنطق بما يرغبون؟ لا أظنني سأفكر بالسفر إلى أي مكان في الدنيا بعيداً عن قبيلتي، لكن أمي هي التي قالت، والأمهات في (تمبولاتا) يرفضن القول نفسه مرتين.

وها أنا منذ أسبوعين على ظهر السفينة (عنقود البحر) في طريقي إلى رأس فينستر لا أعرف كيف يمكنني العثور على أبي، وماذا سأفعل إذا لم يكن هناك على ساحل الأطلسي؟

نزلتُ إلى اليابسة، لا أعرف كيف أمشي على تلك الدروب، حجارة وطين وإسفلت، حيث لا ثلوج ولا ماء ولا دببة، بحثتُ عن أبي في رأس فينستر نزولاً إلى بيغو، وبعدهما دخلتُ أرض البرتغال حتى شواطئ فارو، أخبرتني إحداهن أنها تعرفه وهو محض وحش آدمي همجي أرعن ينام مع خمس نساء في كل ليلة ويأخذ أجرته منهن في الصباح.

كانت تحتسي الخمرة ولم نزل في الظهيرة، قالت وهي تلتصق بي: لا أصدق أنك ابنه، هو أقرب شبهاً بحمار وحشي وأنت ناعم مثل أرنب، فقلت لها:

ـ لا أظنكِ على صواب سيدتي، أبي رجل طيب وليس كما تقولين عنه.

لكنها حسمت الشك باليقين عندما قالت: هو أطول منك، على صدره ثلاث شامات، وهناك شقّ في شفته السفلى، واسمه (برناوي كوسا) جاء من جبال الثلج وكان يعمل في صيد الحيتان. ماذا تريد أكثر من ذلك؟

ـ وأين هو الآن؟

قالت وهي تكرع الكأس دفعة واحدة: برناوي مات منذ سنين، قتلته المرأة التي رفض النوم على سريرها، ذبحته بالسكين من الوريد إلى الوريد.

ثم راحت تضحك وهي ترفع ثيابها أعلى فخذيها وهي تكرر بصوت مخمور:

ـ برناوي كوسا، برناوي أيها الحقير، لعنة الله عليك أينما كان قبرك.

كدتُ أمد يدي وأخنقها، لكنها ابتعدت صوب البحر ورمت بنفسها تحت أمواج صاخبة عاصفة، بينما صراخها ما يزال يأتي من قاع البحر:

ـ برناوي كوسا، لعنة الله عليك أينما كان قبرك.

**

عدتُ إلى الديار، وأنا أفكر في أبي، ذاك الهمجي الذي كنت أحبّه أكثر من نفسي، أبي الذي مات مذبوحاً، لماذا هاجر نحو تلك البلاد؟ الحيتان في كل بحر ومحيط، حتى بين الثلوج ثمة آلاف منها، لماذا راح إلى (رأس فينستر) ثم إلى شواطئ فارو، ولم يفكر بي ولا بقبيلته ولا بأمي؟!

سبعة شهور مرّت ولم تسألني أمي عمّا جرى، الأمهات في تمبولاتا يعرفن كل شيء من ملامح أولادهن، وأنا كتمتُ أحزاني حتى ماتت أمي بعد خمسة أعوام على سفري.

**

اليوم، صار عمري ألف سنة، تمنيتُ الموت أكثر من مرة، لا أصدق أن أبي كان محض وحش داعر، وبرغم ذلك كنت أبكيه في صحوي وفي يقظتي.

علّموني القراءة والكتابة في وقت متأخر، واكتشفتُ بعد ستة أشهر أن عمري لم يكن غير تسع وثلاثين سنة، ولأنني لا أعرف الحساب ولا شأن لي به في تمبولاتا، فقد كان كل أسبوع هناك نحسبه سنة، ما دمنا لا نعرف العدّ أكثر من سبعة.

بكيتُ كثيراً على أبي، على رعونته وهمجيته، وفجأة قفزتُ من فرط السعادة، ورحت أعوم تحت جبال الثلج، أسرح وأمرح مع الفقمة التي تغازلني تحت الماء، أقفز من فرط اللوعة، أقفز كالمجانين، فقد اكتشفتُ وتذكرتُ أيضاً، أن أبي ليس أطول مني ولم تكن على صدره ولا شامة واحدة، وليس من جرح في شفته السفلى، ولم يعمل يوماً في صيد الحيتان، وقبل هذا كله لم يكن اسمه برناوي كوسا.

١٧ *حزيران* ٢٠٠٩

q q

رفيق يطير إلى السحاب

ملك حاج عبيد

عندما فتحت عيني كان الوجه الذي طالعني هو وجه جدتي فشعرت بالاستياء، مللت كل شيء.. جدتي وأخوالي وخالاتي وأمي.

قالت جدتي:

ــ الحمد لله على السلامة يا رفيق

ــ ليتني مت

ــ لا تقل ذلك، مازلت في أول حياتك، شد عزمك وتصبح هذه الأزمة ذكرى من الذكريات.

فاجأني الضحك، جدتي تنطق بالحكمة.. لو تعرف كم أكره هذه الحكم البلهاء، تابعت موشحها وقد ارتفعت الطبقة إلى مقام التأنيب:

ــ أنت تهدر صحتك، قد تنتهي فينقطع ذكر أبيك، استقم واعمل وتزوج يصبح عندك أولاد "من خلّف ما مات".

استيقظت رغبتي في المرح فقلت:

ــ ألم تسمعي قول أبي العلاء المعري:

هذا جناه أبي علي وما جنيت على أحد

فرنت إليّ بعينين متسائلتين وقالت:

ــ من هذا "الأبو العلاء"؟ وما معنى هذا الكلام؟

قلت وأنا أستمتع برؤية جدتي تسير في أرض لم تطأها من قبل:

ــ أبو العلاء يا جدتي شاعر، وهو يعني أن الحياة قد جرّعته السم وهو لا يريد أن ينجب أولاداً يشقون في الحياة مثله

ضحكت بسخرية وقالت:

ـ والله أنت وهو مجنونان هل قرأتما الغيب لتعرفا إن كان أولادكما سيشقون أم سيسعدون؟ يا ابني الزواج والولد سيغيران حالك، انظر إلى نفسك شاب ووسيم وابن ناس وبإمكانك أن تعمل وتكسب، أليس حراماً أن تقضي حياتك متسكعاً عاطلاً ثم تمضي من هذه الدنيا دون أن تترك من يذكرك.

ضحكت في سري فأنا لا أدري أية مصيبة ستحل بالعالم إذا انقطع نسل العائلة الكريمة... الأب السكير الذي قتلته الخمر... الأعمام الذين بالكاد أراهم، الأم التي تخلت عن أولادها، تركتنا أنا وميساء وهرولت إلى السعودي ما عدنا أولادها، الجدد وحدهم أولادها، أما نحن فلنا فتات المحبة ومحاولة الاسترضاء بالمال، مدت لي يدها بالنقود:

ـ رسبت؟ لا تهتم، سجل في مدرسة خاصة وأنا أعطيك ما تريد ولكن خذ الثانوية، سأفخر بك عندما تدخل الجامعة، وسأتكفل بكل مصاريفك.

قلت لها وأنا أتقصد تجريحها:

ـ لست بحاجة إلى مال زوجك، ميراثي من أبي يكفيني.

فرحت عندما رأيت الحزن يكسو ملامحها:

ـ كما تشاء، ولكن أتمنى أن أرفع رأسي بك

ـ لو بقيتِ معنا لاستطعت أن ترفعي رأسك بنا

ردت بغضب:

ـ ما الذي جرى يا رفيق؟ لماذا تتحدث معي بهذه اللهجة، لماذا أنت حقود إلى هذه الدرجة؟ صفقت الباب ورائي وخرجت.... أتمنى ألا أعود إلى هذا البيت أبداً.

ذهبت إلى رائد ومازن جلسنا في ركن المقهى البحري فشعرت بالضيق، قلت:

ـ أريد أن أسير.

تمشينا إلى آخر الكورنيش ثم انحدرنا إلى الصخور، كان المساء يهبط على المدينة، والغسق الأرجواني يملأ السماء ويزركش حواف الغيوم بألوان نارية، والنوارس جاثمة فوق جزر صغيرة تناثرت قرب الشاطئ بعضها يحلّق ثم يعود إلى سربه ليقوم فوج آخر بالتحليق...

"تذكرت أستاذ اللغة العربية بقوامه النحيل وهيئته المرهفة، وتذكرت أنه أعلن علينا نظريته بأن علينا ألا نكتفي بالمنهج المدرسي، بل يجب أن ننمي فكرنا بالاطلاع على ما هو خارج المقرر، وعندما مرت علينا في الأدب الاجتماعي قصيدة لصلاح عبد الصبور، جاءنا بأحد دواوينه وقرأ لنا قصيدة الفارس القديم:

لو أننا كنا جناحي نورس رقيق
وناعم لا يبرح المضيق
محلّق على ذؤابات السفن
يبشر الملاح بالوصول
ويوقظ الحنين للأحباب والوطن

منقاره يقتات بالنسيم
ويرتوي من عرق الغيوم
وحين يجنّ ليل البحر
يطوينا معاً... معاً
ثم ينام فوق قلع مركب قديم

يومها سخر الطلاب من أستاذنا وقالوا عاشق مسكين وأطلقوا عليه لقب الفارس القديم أما أنا فما كنت مبالياً بالمنهج الدراسي فما بالك بما هو خارجه، ولكن لا أدري لم نفذت هذه القصيدة إلى قلبي، استمعت إليها بجوارحي، لكأنها استطاعت أن تعبر عن أمنيتي بأن أكون أنا ورانية معاً كجناحي هذا النورس، يحلق طوال النهار في الميناء وعندما يأتي الليل ننطوي بعضنا على بعض وننام على قلوع المركب، رددت هذه القصيدة، تذوقت كلماتها، سبحت مع خيالاتها حتى انحفرت في ذاكرتي، ومن يومها بدأ عشقي للشعر.

وعندما انتقلنا إلى أدب المقاومة، أفاض الأستاذ في حديثه عن أحوال الفلسطينيين سواء من كان في الشتات أم من بقي في الأرض المحتلة، قرأ لنا قصائد درويش والقاسم وزيّاد وعندما قرأ لنا قصيدة سجّل أنا عربي استطاع أن يسيطر على جو الصف، بدا الطلاب وكأنهم فارقوا شيطنتهم وراحوا يستمعون باهتمام وتأثر، وعندما انتهى من قراءتها كان الصمت يخيم على قاعة الدرس، فقال: لتعرفوا معاناة عرب ألـ ٤٨ اقرؤوا ديوان "شعراء الأرض المحتلة"، اشترينا الكتاب وقرأنا قصائده حتى غدت قصيدة "سجل أنا عربي" نشيدنا القومي.

فجأة اختفى أحد أفضل طلاب المدرسة، قالوا بأنه قد ذهب ليلتحق بالفدائيين في لبنان، وعندما قرأ لنا صديقه الرسالة التي تركها له شعرت بصدمة، كانت رسالته تفيض حساسية ونبلاً، قال إنه كان يتمنى أن ينضم إليهم وقد أصبح طبيباً ولكنه لم يستطع الانتظار فالظلم الواقع على الفلسطينيين أثقل من أن يحتمله الضمير، بعد شهور عاد شهيداً.

حملنا النعش من بيت أهله إلى المدرسة فخرج الطلاب والأساتذة، وجاء الناس من كل مكان، أقامت له المدينة عرساً، وأطلقت اسمه على الشارع الجديد الذي شق من طرف المدينة الجنوبي إلى البحر.

عدت إلى البيت في حالة من الذهول، هل تستطيع الكلمة أن تحرف مسار إنسان؟ لو لم يقرأ يحيى الصادق هذا الديوان لتابع حياته طالباً متفوقاً، طبيباً ناجحاً، لكان قد تزوج وأنجب وعاش حياة هانئة، ما الذي رآه في هذا الديوان ليبدل مسار حياته؟

أعدت قراءة الديوان ووجه يحيى يتراءى لي في صفحاته، وعندما قرأت قصيدة زيّاد "أناديكم" ووصلت إلى المقطع الذي يقول فيه:

أنا ما هنت في وطني
ولا صغّرت أكتافي
وقفت بوجه ظلامي
يتيماً عارياً حافي

حملت دمي على كفي
وما نكست أعلامي

شعرت برعدة، فأي حزن وأي ألم وأي حب عصف بهذا الشاعر ليقول ما قال؟!

أما كان الأجدر بي أنا اليتيم العاري من الحب الحافي في صحراء التيه أنا الذي لا أحلم بمستقبل ولا يداعبني أمل أن أموت بدلاً من يحيى؟ يحيى قد وهب حياته لقضية فما الذي فعلته أنا؟ لاحقتني الفكرة أرقتني، أردت أن أعطي معنى لحياتي، أن أموت من أجل قضية.

قلت لجدتي:

ـ أريد أن ألتحق بالفدائيين.

ولولت جدتي وشكتني لأخوالي، وتحدثت مع أمي فحاولت أن تثنيني عن عزمي، ولكنني أصررت ذهبت إليهم قلت لهم "أنا زميل يحيى الصادق" فرحبوا بي وكأنهم يعرفونني منذ سنوات فقد كان طيف يحيى ما يزال يرف في المكان.

حاولت صادقاً أن أندمج بالحياة الجديدة ولكني سأقول الحق بأنني لم أقدر، أنا لم أعتد الاستيقاظ باكراً ولا أقدر على تحمل البرد والثلج ولا أقوى على التدريبات الشاقة والمسير الطويل وتسلق الجبال، وقفت أمام مسؤول المعسكر خجلاً، وقلت:

ـ اعذرني يا سيدي أنا لا أستطيع الاستمرار معكم.

عدت إلى مدينتي أحمل على كتفي عار الضعف، وعندما فتحت لي جدتي الباب فرحت وسألتني:

ـ إجازتك طويلة؟

ـ لن أعود إلى هناك.

ورغم الابتسامة التي اتسعت على شفتيها قرأت عبارتها الساخرة "أنت لا تصلح لشيء لا للدراسة ولا للتضحية".

يقدم لي رائد سيجارة ويقول:

ـ دخِّن عليها تنجل.

ببطء رحت أسحب النفس، رأيت الدخان ينسرب منها لطيفاً متموجاً، أهوّم في سماء ملونة... من قلب الدخان تطلع لي رانية حورية عصية.... أناديها... أجري وراءها ولكنها تنفلت مني وتختبئ في قلعة عالية، أصيح بها:

ـ افتحي لي الباب يا رانية.

تدير وجهها وتقول:

ـ أنت فاشل.

ـ أحبيني وسأكون ما تتمنين.

تشيح بوجهها عني... يلوح فتاها قادماً.... تركض إليه، يحتضنها ويدور بها فأقول له:

ـ رانية حبيبتي ولن تكون لك.

فتلتفت إلي وتقول:

ـ لا تكذب يا رفيق أنا لم أحببك أبداً.

يصل إلي صوت مازن:

ـ أين ذهبت يا رفيق؟

يقول رائد: إلى حبيبة القلب.

يقول مازن: انزعها من قلبك إنها لا تستحق حبك.

أقول في نفسي ليس أسهل من الكلام... كيف لا تسري روحي إلى نجمتي المضيئة، أسحب نفساً عميقاً من سيجارتي، أنفثها في الهواء.

يقول مازن:

ـ يجب أن نقنن، أصبح الحصول عليها صعباً، إنهم يلاحقون الموزعين

يسأل رائد بسخرية:

ـ يلاحقون من؟ هل تعرف من باعني الظرف؟ لا. الأفضل لك ألا تعرفه.

أنظر إليهما، هما والسيجارة كل من بقي لي... الكل تفرقوا... أمي الغائبة أبداً أحار في تفسير مشاعري تجاهها، أحاول أن أقنع نفسي بأني أكرهها ولكني لا أستطيع...

"تعلقت بها وهي تريد السفر:

ـ كل الأمهات يعشن مع أولادهن فلماذا لا تعيشين معنا؟

بكت وضمتني إلى صدرها، أحسست بنبضها ودمعها وحبها.. تشبثت بها.. لكنها غادرتني.

ترتفع الموجة تضربنا... يقفز مازن ورائد وأغرق بالماء.

"أرى جدي قادماً على ظهر موجة أقول له:

ـ خذني معك بالشختورة

ـ مازلت صغيراً.

أبكي فيقول لي:

ـ هيئ نفسك للذهاب

نركب الشختورة، يهدر المحرك.... نبتعد عن الميناء.... كان القمر قرصاً كبيراً يفرشُ على البحر نهراً من ضياء... نبحر في العمق ثم نتوقف.. أرى الصيادين يرمون الشباك، أنحني لأراقب الأسماك يقول جدي:

ـ لا تنحن، رأس ابن آدم أثقل من جسمه.

أرفع رأسي إلى السماء... أراقب سريان القمر... تهب نسمات الصيف عذبة رقيقة أقول لجدي:

ـ سأصبح صياداً

ـ لا يا ابني الصيد تعب قلب.

جدي أخذته العاصفة... ما عاد أحد يضعني على حجره، ولا أحد يمسح على رأسي، لا أحد يقول لي: يا ابني، وكنت أحب سماعها منه، كنت أرقب الأولاد عندما يلمحون آباءهم في الطريق كيف يركضون إليهم... يمسكون أيديهم ويسيرون معهم رافعي الرؤوس.... فأتمنى لو بقي معي جدي أو لو كان لي أب.

أهرع إلى الخزانة أستخرج "ألبوماً" قديماً، أقلب صفحات الألبوم، أتملى وجه أبي أراه مبتسماً يضج بالحياة فأقول لـ "ميساء":

ـ انظري إلى أبي كم يبدو جميلاً.!

تقول لي ميساء بانكسار:

ـ أنا لا أملك صورة لأبي ولا أعرفه.

فأقول لها مواسياً:

ـ وأنا لا أعرف أبي مات قبل ولادتي.

لم يبق على ذكراه إلا عمتي هيفاء... تضمني إلى قلبها وأولادها فأتمنى ألا أغادر بيتها، ولكنها غادرت البلد وعادت إلى حلب، تقول لي:

ـ ما كنت أتمنى أن أتركك، ولكن ماذا أفعل، عمّار يجب أن يلتحق بالجامعة، يا الله يا رفيق شد عزمك وخذ الثانوية وسجل في جامعة حلب، تسكن عندي وتتواصل مع أعمامك وأهل أبيك وتعرف أن لك عزوة وعائلة.

وقلت في نفسي أنا إنسان بلا جذور، هنا أنا اليتيم الغريب وهناك لا يعرفني أحد، يجب أن أشد عزمي لأنتمي لشيء.

شددت عزمي ولكنه خانني، رسبت بالثانوية مرتين.

تقول جدتي وهي تؤكد على كلامها:

ـ أنت أكبر من حسام بسنة كنتما في صف واحد، انظر إليه على وشك التخرج من الجامعة حتى أخته "المفعوصة" رانية دخلت كلية الهندسة. على الأقل خذ الثانوية، ميساء بنت ولكن لم ترض بالزواج حتى أخذت الثانوية، كن مثلها على الأقل.

رانية حطمت قلبي، وميساء غادرتني إلى الكويت، أصبح لديها بيتها وابنتها، وسأعترف بأن غيابها قد آلمني، أشعرني أنني وحيد مهجور، حتى شجاراتنا كان لها طعم الحيوية والشباب... أما الآن فلا أحد إلا أنا وجدتي، أداري خيبتي بالنوم، بالتسكع، بسيجارة تحملني إلى عالم بهي بعيد لكنني أصحو من نشوتي على غرفة بيضاء في مشفى علاج المدمنين.

q q

من أوراق امرأة تسكن مع أمها

تاج الدين الموسى

الشوارع ضاقت بي.. الساحات العامة.. الحدائق.. المدينة، كلها.. والدنيا أيضاً.. ثلاث ساعات مرت، وأنا ألوب، من مكان إلى مكان.. أجلس هنا، وأسأل نفسي.. وأمشي هناك، وأعيد الأسئلة، ذاتها.. أتمهل حين تخطر ببالي فكرة ما، فيها بصيص من أمل، واستعجل حين أدرك أن الأفكار، التي تخطر ببالي، كلها، خرقاء لا معنى لها..

"**إلى أين تذهبين يا عبير؟ أو ماذا تفعلين بنفسك، إن ذهبت، إلى هذا المكان، أو ذاك؟ أتتركين الجنين في بطنك، لتضعيه بعد سبعة أشهر، أو ثمانية على الأكثر، حلمك الذي استولى عليك في أعوام مضت، يوم كنت على ذمة زوج، أم تبحثين عن وسيلة ما، لتتخلصي منه، قبل أن يندفع بطنك إلى الأمام، ويكشف حالك بين الناس؟**".

ـ مبروك يا مدام، نتيجة التحليل إيجابية..

وناولني ظرفاً يتضمن نتيجة التحليل..

شهقت، سقط الظرف من يدي، وهمست في وجهه مرعوبة:

ـ دخيلك يا دكتور، شو إيجابية يعني؟!

أجابني مندهشاً، من حالة الوقوف، وهو متكئ إلى كفه الأيمن المفتوح على طاولة المكتب أمامه، مع إشارة استفهام رسمتها كفه اليسرى في الفراغ:

ـ شو إيجابية يعني؟! يعني أنت حامل يا مدام..

انحنيت، لألتقط الظرف عن الأرض، وخرجت من العيادة مهرولة، قبل أن يتعرفني الطبيب، الذي ضرب كفاً بكف، وهو يراقب خروجي المتعثر من عيادته.. أصلاً حين قصدت هذا المخبر، بالذات، من بين مخابر المدينة، اخترته بعيداً عن الحي الذي أسكن فيه، كيلا يتعرفني أحد من العاملين في المخبر، وينشر الخبر بين الناس، فيما لو صدقت ظنوني بالحمل، فتخرب الدنيا على رأسي.. حتى إني حين أعطيت اسمي للممرضة، صرّحت لها باسم مستعار، بحجة نسياني بطاقتي الشخصية في البيت، فأنا من عائلة معروفة، وقد يتعرف

علي، أي عابر سبيل، ويتعرف على أسرتي، مجرد التصريح باسمي ونسبي..

حين كان الحمل يخطر ببالي، في الأيام الأخيرة، قبل أن أتوجه إلى المخبر، بعد مضي عشرين يوماً على مرور موعد دورتي الشهرية، دون أن تسيل مني نقطة دم، كنت أشعر بالخوف.. لكني سرعان ما كنت أرجع إلى طبيعتي، بعد أن أستبعد فكرة الحمل من أساسها، فلو كنت سأحمل، كنت حملت يوم كنت على ذمة زوج، لم ينقطع عن سريري، ولو لليلة واحدة تقريباً، في سبع سنين، أما بعد أن أصبحت دون زوج، منذ خمس سنوات، ولم أعد أعرف طعم الرجال، إلا بالمصادفات، ليس أكثر من مرتين في العام، أو من ثلاث مرات، أو أربع على الأكثر، فلن يعتّب الحمل باب بيتي..

كان بودي أن أفرح مثل أية امرأة تنتظر مولودها الأول بعد طول انتظار.. أن أغني، وأرقص.. فأنا لست عاقراً مثلما كانوا يعتقدون، لأنني لم أحبل في السنوات السبع التي عشتها مع زوجي ـ يوم كان لدي زوج ـ لم يكن أحد يعلم أننا اتفقنا على عدم الإنجاب، في السنوات الخمس الأولى من الزواج.. قلنا نستمتع بالحياة في البداية، ثم نفكر بالأولاد.. لكننا، وبعد مضي السنوات الخمس، حين تركت حبوب منع الحمل جانباً، وجهزت نفسي لأكون أماً، وانتظرت شهراً، ثم شهرين، فثلاثة، ولم يحصل الحمل، ذهبت برفقة زوجي لمراجعة عيادات الأطباء، وسألت الدايات، والنساء الأكبر سناً مني، من أمهات الأولاد، وسأل هو الآخر أصدقاءه المتزوجين من أهل الخبرة، ثم سجّلنا تواريخ دورتي على ورقة علقناها على السرير، في غرفة النوم فوق رأسينا، والفترة الأكثر مناسبة للحمل؛ باليوم، والساعة، دون جدوى..

استفقت من غيبوبتي على مزامير السيارات، وصياح السائقين، على هيئة شتائم، أو غزل، أو كلام عادي يدعوني إلى الابتعاد عن وسط شارع رئيس كنت أعبره على مئة مهلي معرقلة حركة السير فيه.. أمشي خطوتين، وأقف، لأحدّث نفسي، دون أن أدري، ثم أعاود المسير.. انتبهت فجأة، وهرولت إلى الرصيف.. حاذتني سيارة على الموضة، مكشوفة فوق السائق، يقودها شاب بلحية خفيفة، وشعر محلوق على الصفر، ربما لم يتجاوز العشرين من عمره..

ـ تفضلي يا آنسة!

طرت مبتعدة عن طرف الرصيف، ولذت بالعابرين، أو بالمتبضعين من الداخلين إلى المتاجر، أو الخارجين منها..

"ربما كنت استحسنت غزله فيما لو كنت في ظرف نفسي آخر، أو كنت في العشرين مثله، أو أكبر قليلاً، فأنت في السادسة والثلاثين.. أو كان أكبر سناً على الأقل.. وهل يوجد امرأة في العالم لا تفرح حين تكون مرغوبة من الرجال، حتى لو مشت تتوكأ على عكاز، ووصلت إلى حافة القبر؟".

تابعت مسيري التائه بعد أن لعنت الشاب في سري.. إنه مجرد ولد طائش وقليل حياء، فأنا بعمر أمه، ولو كان عنده ذرة من الذوق، أو التربية، لما ساوم امرأة بعمر أمه.. بعدئذ كيف يناديني يا آنسة؟! صحيح أنا أعيش منذ ما يقرب من خمس سنوات دون رجل، لكن كان لدي رجل في زمن ما، عشت معه لسبع سنين.. لهذا من باب اللباقة كان عليه أن يناديني يا مدام.. يا خانم.. يا ست.. أو أنه، لصغر سنه، لا يفرّق بين الآنسة، والسيدة، أو المدام..

"وقد يكون يفرّق يا عبير.. أصلاً من يراك لا يحسبك إلا في العشرين من عمرك، أو في الخامسة والعشرين على الأكثر.. جسمك المتناسق، والمعتدل في كل شيء، من القوام،

إلى اللحم والشحم، المحصور داخل بنطلون الجينز، الذي على المقاس تماماً، وقميص النصف كم، الضيق، ذي الياقة الواسعة، التي تبدي من أطرافها جذعين لنهدين أقرب إلى الامتلاء، وشعرك الطويل الذي يسرح ويمرح على كتفيك، ويغطي المساحة الأكبر من ظهرك.. وأشياء أخرى في شكلك، من أحمر الشفاه الذي لا يغيب عن شفتيك، وخديك، إلى رموشك الملونة، وأظافرك، تؤكد أنك لما تتجاوزي عامك الخامس والعشرين بيوم واحد بعد..".

أخرجتني للحظات قصة الشاب الذي اختفى بسيارته من حكايتي، أو مصيبتي، التي دفعتني للتوجه إلى الحديقة العامة.. إلى المقعد نفسه الذي كنا جلسنا عليه لمرات لا تتجاوز عدد أصابع اليدين، خلال سنوات معرفتي به زميلاً لي بالجامعة، ثم وأنا خطيبته.. أما بعد أن تزوجنا، فقد نسينا الجلوس في مثل هذه الأماكن.. أصلاً لم يكن لديه وقت يمضيه معي في الحدائق، أو الأماكن العامة، بعد الانتهاء من العمل الرسمي خلال الدوام، ويشغله عن العمل الوطني، الذي كان يقوم به، بعد الدوام، إلا فيما ندر..

لو كنت أعرف مكانه، لذهبت إليه، وعرّضت نفسي،وعرضته، لشتى المخاطر، حتى لو كان في آخر العالم، وحدثته عما أنا فيه الآن، ليساعدني على الخروج من البئر التي ألقاني فيها.. وهل خطر اللقاء به، أكبر من الكارثة التي سببها لي.. أليس هو مسؤولاً عما جرى؟ أليس هو صاحب الزرع؟

"لا تلقي المسؤولية كاملة عليه يا عبير.. إن رغبتك فيه، حين كنت تلتقيه خلسة، بعيداً عن العيون، في أوقات وأماكن يحددها بنفسه.. أوقات قد لا تستمر لدقائق، أو قد تمتد لساعات، وأماكن قد تكون تحت شجرة على أطراف المدينة، أو في مدخل بناية على الهيكل، أو في غرفة من شقة لصديق، أو في الشقة نفسها التي تسكنين فيها؛ بيت الأهل، التي يتسلل إليها في غفلة عن عيني أمك، كانت أكبر من رغبته فيك، وأشدّ..".

أأذهب وأصارح أمي بالأمر، لتبحث معي عن حل، وهي المرأة المجربة، والمتعلمة، التي بلغت عامها الخامس والستين، المتقاعدة من الوظيفة منذ خمس سنوات، أم انتظر حظوظي، فقد يظهر لي بعد يومين.. بعد ثلاثة، ويجلس معي في هذه المرة دون مشاكل، ليساعدني على الخروج من أعماق البئر التي أنا فيها؟

لكن لنفترض أنه لن يظهر بعد يومين، أو ثلاثة.. أو بعد أسبوعين.. أو ثلاثة.. عندئذ سيكبر حجم الجنين، ويندفع بطني إلى الأمام، ويفضحني بين الناس.. حتى لو فكرت أن أصارح أمي بالأمر، فمن يضمن لي أن خبراً كهذا لن يرفع السكر في الدم لديها إلى نسبة قد تودي بحياتها، أو تجعلها مقعدة على الأقل؟

رجل آخر أخذ يحوم حولي في الحديقة فور جلوسي.. رجل خمسيني يحوم، ويراقب، من بعيد لبعيد.. إنه صاحب خبرة على ما يبدو، وليس مثل الشاب الذي طلب مني الصعود إلى سيارته قبل ما يقرب من ساعة دون إذن ولا دستور..

جلس الرجل على كرسي بعيد، وأخذ يختلس النظر ناحيتي.. شعرت به منذ البداية، فلم أبد أية حركة، قد يفسرها، على نحو ما، أنها دعوة، فيقترب مني أكثر، ثم يجيء، ليجلس إلى جانبي، في نهاية الأمر، إن خطوت خطوة أخرى، بحركة غير مقصودة.. أن ألتفت إلى جهته مثلاً، أو أحرك إحدى يَدَيَّ، أو رأسي..

بعد لحظات انتبهت لوجود رجل وامرأة في مثل سني ملتصقين بعضهما ببعض، على المقعد الذي عن يميني، يهمسان في أذنيْ بعضهما ولا ينقص جلستهما سوى تبادل القبلات..

ورأيت أيضاً، على المقعد الذي عن يساري، شاب وصبية أصغر مني سناً، نصف جسم الصبية في نصف حضن الشاب، هي تحيط خصره بإحدى ذراعيها، وهو يحيط رقبتها بإحدى ذراعيه، بينما اندست كفها الأخرى، في كفه الآخر..

نهض الرجل الخمسيني، ليجلس على مقعد آخر، أقرب إلي، فنهضت على الفور، وتوجهت إلى باب الحديقة..

"أصلاً ما الذي يجعل امرأة في مثل سنك يا عبير، وشكلك، ولبسك، تجلس وحدها، في حديقة عامة، إن لم تكن تنتظر رجلاً ما، أو تبحث عن رجل ما، أو تعرض نفسها لصاحب حاجة بمقابل، أو دون مقابل؟".

فكرت أن ألقم أمي فكرة حملي ملعقة وراء ملعقة، لتستسهل مضغها، وهضمها، ثم أتقدم بطلب إجازة بلا راتب، لسنة، وأعتكف في البيت، إلى أن يخرج الذي في بطني.. وقتها لن أجد أسهل من إشاعة حكاية لا تتوقف أحداثها عن التكرار: "أفقنا صباحاً فوجدنا هذا الطفل ملفوفاً بحرام ومرمياً عند باب البناية، ونحن سنربيه إذا لم نجد له أهلاً..".

"حتى لو أخذت إجازة بلا راتب، أو استقلت من الوظيفة، وجلست في البيت، ولبست من الثياب الفضفاضة ما شاء لك أن تلبسي، لتخفي انتفاخ بطنك، فإن أمرك سينكشف في يوم ما يا عبير، في لحظة ما، لجارة جاءت زائرة.. لأخت.. لأخ..".

لماذا لا أبحث عن رجل متحضر، يتفهم حالتي، أتفق معه على الزواج لبضعة أيام، ثم أنفصل عنه، بعد أن يعلن أمام الناس أنه من زرع الجنين في رحمي؟ أو أعيش معه كأخ وأخته، أو أب وابنته، إلى أن ألد؟

"وإذا رقت له يا نوال، وراق لك؟ ومن يدري؟".

حتى لو فكرت بالزواج عن جد، فلن أتمكن إلا بعد أن يتم طلاقي من زوجي الأول.. المرأة التي يتركها زوجها لخمس سنوات، ويختفي، دون أن يعرف أحد مصيره، يحق لها أن تطلب الطلاق، لتتزوج شخصاً آخر، إن رغبت بالزواج، لكن في مثل حالتي، لا يمكن لطلاقي أن يتم، قبل أن أضع الذي في بطني..

أمي، وأخوتي، وأخواتي، سيفرحون لمشروع كهذا، وأبي كان سيفرح أيضاً، لو كان على قيد الحياة، خصوصاً إذا كان زواجاً مقبولاً برأيهم، وليس مثل زواجي الأول..

"صبية تنتمي أسرتها للمتبقي من الطبقة الوسطى في البلد، أبوك موظف من الفئة الأولى، تقاعد وهو مدير لفرع رئيس من فروع أحد المصارف الحكومية، وأمك موظفة من الفئة نفسها، درّست مادة الرياضيات، بعد تخرجها من الجامعة، ثم تقاعدت وهي مديرة لثانوية بنات.. أخواتك وأخوتك منهم من درس الطب، ومنهم من درس الصيدلة، أو الهندسة، باستثنائك، لأن مجموع درجاتك في الثانوية العامة لم يمكنك من الانتساب لأكثر من كلية التجارة، تعلّقت بشاب قادم من الريف، زاملك في الكلية نفسها، ليس لاسم قريته من ذكر على الخريطة، ولا لاسم عائلته من ذكر في سجلات النفوس.. عمل في الليل، بفرن خاص، ليعيل نفسه، وذهب في النهار، إلى الجامعة، ليتعلم!".

في الحقيقة لم تكن أوضاع فايز المادية المزرية وحدها ما جعل أهلي يتحفظون على زواجي... فعائلة ميسورة، كعائلتنا، كانت قادرة على تحمل صهر "معتّر" مثله، بل كانت المشكلة بأفكاره، ولسانه الذي لم يكن يهدأ في فمه.. بكلامه الكبير على أحوال البلد، والعالم، الذي لم يكن يعجبه شيء فيه، لهذا انتسب إلى جماعة نذرت نفسها لا لتغيير البلد فحسب، بل والعالم أيضاً.. العالم الذي كان برأي أهلي جميلاً جداً، وليس في حاجة لتخريب، بأيدي مجموعة من الشباب الطائش والمغامر، الذين لا أمل يرتجى منهم، ولا من أفكارهم..

لا أهلي كان بمقدورهم إقناع فايز بعدم واقعية أفكاره، ولا هو كان بمقدوره أن يقنع أهلي بشيء من هذه الأفكار، التي راقت لي، بصراحة، فعشقتها، في البداية، وعشقته في النهاية، وتزوجته، أمام رفض الجميع، ليتركوني أتحمل العواقب وحدي، التي توقعوا لها أن تكون وخيمة، ولو أنهم يعتبرون أنفسهم من عائلة متحضرة، كل واحد فيها لديه من الوعي ما يجعله يقرر مصيره بنفسه.. الشيء الوحيد الذي تمكنوا من الحصول عليه من فايز، ومني أيضاً، كشرط للموافقة على زواجنا، إلاّ أعمل معه بالسياسة، وخصوصاً الاقتراب من التنظيم.. أما أن أتعاطف مع زوجي، وأفكاره، أو أؤمن بها، فهذه القضية تخصني، وحدي..

"العائلة المستقرة طوال حياتها، خلخلتها قصة حب ابنتهم، التي لم تكن تخطر في بال أحد منهم.. أبوك كان يعتقد أن سبب انحراف ابنته عن الطريق الذي رسمه لأسرته إنما يعود إلى أمك، لأنها كانت تدلل آخر العنقود زيادة عن اللزوم، ويبرهن على ذلك بأنها لم تفطمك قبل أن تبلغي الرابعة من عمرك، وأمك تتهم الأب بأنه كان يدللك أكثر منها، بدليل أنك بقيت تنامين معه على سريره إلى أن بلغت الثانية عشرة من عمرك.. الأخوة يتهمون الأخوات، والأخوات يتهمن الأخوة، والعائلة المتماسكة تحولت إلى قبائل متناحرة، إلى أن استقرت، مرغمة، بعد أن تزوجت، ليحصل لك ما توقعوه، وهاأنت قد أصبحت دون زوج بعد سبع سنوات من زواجك..".

فكرت أن أهاجر من البلد.. أن أدّعي أن فرصة عمل قد توفرت لي، وسأسافر.. معي سيولة نقدية تكفيني للصرف على نفسي لمدة عام على الأقل إن سافرت، ولم أشتغل.. حتى وإن لم تكفني السيولة، فلدي مصاغ ذهبي قيمته تكفيني للصرف على نفسي أكثر من عام، في أي بلد من بلدان العالم.. لكن ماذا سيقول لي أخوتي فيما فكرت بالسفر فعلاً؟ ماذا ستقول لي أمي؟ أخواتي؟

"هل نحن في حاجة إلى مال يا نوال لتسافري؟ حتى لو كنت محتاجة بالفعل، فلدينا من المال ما يكفيك ويكفينا..".

ربما كانت هذه الفكرة من أتفه الأفكار التي ناقشتها، وأنا أقترب من البيت، فأخواتي، وأخوتي، كل واحدة، وواحد منهم، امتلك سيارته الخاصة، وحالوا أن يقنعوني بأن تكون لي سيارة، فرفضت الفكرة، لأنني لم أكن راغبة بترفيه نفسي، وأنا أعيش دون زوج.. لكن ماذا أفعل بنفسي، إن لم أناقش الأفكار كلها، هامة وتافهة، لأصل إلى حل ما..

لم يبق أمامي من حلول سوى أن أتخلص من الجنين.. شهقت..

"مستحيل.. حتى لو أقنعت نفسك بفكرة كهذه يا عبير، فإنه لن يقتنع بها.. وقد يغضب منك، ويحرمك من رؤيته إلى الأبد..".

أقسمت، بيني وبين نفسي، إني لو كنت أعرف مكانه، لذهبت إليه.. أصلاً أنا الوحيدة،

وعدد محدود من جماعته، نعرف أنه يعيش متخفياً منذ خمس سنين.. الناس يعتقدون أنه موقوف، لأنهم لا يصدقون أن الأجهزة التي تعرف عدد البراغيث في زيق قميص كل مواطن، تبحث عنه طوال هذه المدة، وتفشل بالقبض عليه.. وآخرون، من جماعته، كي يخففوا من حملات الدهم لبيتنا في المدينة، وبيت أهله بالضيعة، وبيوت، معارفه، كان يشيعون أنه غادر البلد منذ مدة طويلة..

وأنا مقبلة إلى مدخل البناية، إذ أسكن في الشقة الواسعة ذاتها؛ الشقة التي كانت تؤوي في يوم من الأيام عائلة كبيرة، لم يبق فيها بعد زواج أخوتي وأخواتي ورحيل أبي قبل نحو سنتين، سوانا، أنا وأمي، قررت أن أعود إلى طبيعتي، كيلا أشغل أمي، قبل أن ألتقي زوجي، الذي التقيته آخر مرة قبل شهر وعشرين يوماً بالتمام والكمال.. زعمت بيني وبين نفسي أنه لن يتأخر علي أكثر من عشرة أيام، على أبعد تقدير، لأنه اشتاق لي.. مؤكد أنه اشتاق.. وأنا اشتقت له أيضاً.. في هذه المرة سأتأبط ذراعه، لنمشي إلى بيت أهلي، حتى ولو كانت الخطة أن يلتقيني في مكان آخر، وسأخرج به إلى الشرفة الواسعة، لنشرب القهوة.. إن أهمية أن يكون لدي ولد، أبوه معروف، أهم من أي شيء آخر..

ـ مرحباً يا حلو..

التفتت مرعوبة.. لكم تمنيت أن يكون فايز الذي يهمس لي من الخلف.. لكنه جارنا الخمسيني، تاجر مواد البناء، الذي يأكلني بعينيه، كلما رآني، على الرغم من زواجه من امرأتين..

ـ أهلين جار..

تركته عند باب المصعد، وهرولت باتجاه الدرج، لم أترك له فرصة ليحدثني بكلام أكثر من الذي تبديه عيناه.. في السنوات الخمس الأخيرة، بعد اختفاء زوجي، لا أستطيع أن أحصي المواقف التي نوه لي الرجال بأنفسهم.. مديري طلب مني أكثر من مرة إقامة علاقة سرية معه مقابل أن يسلمني الإدارة المالية في المؤسسة.. أكثر من زميل لي في الشغل، شكا لها من الوحدة، وتمنى أن يلتقيني بعد الدوام.. أكثر من جار أومأ لي من شرفته، أو تحرش بي عند مدخل البناية.. كأنهم يظنون أني غير قادرة على الامتناع عن الرجال بعد اختفاء زوجي..

صعدت الدرج باتجاه الطابق الثالث، دون أن أستخدم المصعد، كعادتي دائماً، ليس حباً بالرياضة، أو هرباً من الجار الخمسيني، الذي ينتظر موافقتي على أن أكون زوجة له ثالثة، بل على أمل أن أجد زوجي الهارب ينتظرني بين الطابقين: الثاني والثالث، مثلما فعل في مرات سابقة..

q q

الخيام

غادة اليوسف

إنها أم صابر التي حدثتكم عنها مرة وهي سيدة السرد.. بل هي السرد والسارد وستبقى إلى أن تطوى الخيمة.. ويصل المفتاح المعلق على شغاف القلب بابه.. إلى أن تكتمل الحكاية التي لا بد لها أن تكتمل.. تلك الأم صابر.. ألا تذكرونها؟ حين داوت شجرة الزيتون التي شرختها العاصفة؟ لم تدخل يوماً مدرسة.. ولكنها متعمقة بعلم التراب.. وكيمياء الخضرة.. تتقن لغة الزيتون.. وتتفاهم مع عود اللوز الأخضر.. تحاور الغيم.. وتحتفي كثيراً بالحمام.. ومنذ خمسين عاماً تطل ـ رغم وحدتها ـ على أرضي مؤانسة وحارسة.. أناديها:

ـ يا أم صابر.. ترد: ـ ها يمّا.. هياني جيت..

تخرج من صومعتِها وتتجه صوبي بوجه تفننت الهجرات في رسمه.. وبقامة صلبها المشوار الطويل في الدروب الوعرة، نتفقد معاً تيني وزيتوني ولوزي.. نرجع معاً إلى غرفتها التوتياء.. أتدفأ بشايها المعطر بالمريمية والزعتر البري..تسحبني معها في شعاب عمر امتد على سبعين رحيلاً.. تسرد لي سفر خروجها.. دون أن تدري أنها كانت توثق أمَّ الحكايات فصلاً فصلاً.. أسافر معها إلى زيتونها والبرتقال.. وأعرج على دارها الواسعة التي تفتح صدرها للبحر وزرقة الأفق.. نتجول فيها.. نتلمس جدران البيت غرفة غرفة.. ونطهو على نار الطابون خبزها الكريم من حصيد أرضها.. لا من كرت الإعاشة.. نشم معاً رائحة الزعتر والنعناع.. ونقطف الصبار.. ويدمينا معاً شوكه.

تعود بي إلى شايها المعطر.. تغص.. وتتنهد اشربي يما اشربي.

ترفع عينيها إلى صورة صابر المعلقة بمسمار على جدار غرفتها وتجهش:

ـ الله عليه قلبي.. آه يما يا صابر آه يما.. وين صارت أراضيك؟ جاني الطلق به تحت شجر التين. آ.. والله خلفته تحت التين.. يومها.. نصبوا لنا الرجال خيمة.. يعني عمره من عمر أول خيمة.. وتسرد خيمتها.. كنا منتظرين نرجع لبيوتنا وأراضينا..

تصمت.. وتهز رأسها أسفاً:

قال إيش؟ هُدنة!.. هُدنة؟! لمّا اليهودي يقول هُدنة يعني انقطع نفسه وانهزم.. يعني يريد يستريح.. ويجهز لغدره جديدة.. اليهود غدارين يا بنيتي.. غدارين.. يوم هُدنة الثمانية

وأربعين مع جيش الإنقاذ والله كنا منتصرين لولا الهدنة والعرب..! الله عا العرب.. وعلى ما عملوه فينا العرب..!

ـ العرب يا أم صابر؟

أسألها بعتابٍ خجول.. تنزلق من سؤالي بنزق:

ـ إنتي فاهمة قصدي.. ملوك العرب.. همّ ال تآمروا مع الإنكليز واليهود علينا وعلى جيش الإنقاذ..

تزدحم الخيامُ في خاطري في خيمة وراءَ خيمة.. خيمة النكبة.. خيمة النكسة.. خيمة لبنان الحرب الأهلية.. خيمة المذبحة العراقية.. خيام.. خيام.. خيام.. يتسلل درس الجغرافيا: "يتنقل البدويُّ بخيمته بحثاً عن الكلأ والماء" وتنتصب خيمة أبي كاسم.. تنيخ على أزهار حقلي وخضرته بكل سطوة بداوتها.. مستقرةً راسخة.. يتناسل فيها مع نسائه الأربع.. ببداوة وتكاثر فذ.. تسربلني خيمة من سواد كقدر يلاحقني.. يسدّ دربي.. ويحجب عني الضوء..

توقظني أم صابر من كابوس الخيمة وهي تنادي وتومئ لأم كاسم وقد لاحت من بعيد:

ـ هيي.. تعالي يا غبرا.. تعالي اشربي شاي..

وتهمس قبل أن تصل أم كاسم:

ـ أم كاسم بدوية مليحة وعشرة عمر.. لكن آخ.. لو يقلعوا الخيمة من قدام عيني..

ـ أف؟! وأين يروح أبو كاسم وعشيرته إذا قلعوها..؟

تضحك.. وتزيح الهواء من أمام وجهها وترد بنزق:

ـ أنا أدري؟ أكره الخيام كلها.. الخيمة تجرح عيوني كل وقت.. أودعها.. فتتوكأ على مودتها وتنهض.. تضمني إلى صدرها النحيل.. تشدني.. وتملأ حضنها بي بدلاً من صابر.. ونختصر الفصول..

كنت في كل ضمة ورغم ملابسها السميكة التي تحتال بها على برد الصيف والشتاء أحس بجسم ما صلب تحت طراوتها الدافقة وأتساءل بيني وبين نفسي عن هذا الشيء.. وأخجل أن أسألها.. أطمئن على حقلي.. وأعود إلى بيتي.. وتبقى هي تهدهد ذلك الشيء الصلب المخفي تحت أطباقها..

تهدهده على تخوم أرضي.. تهدهده.. وهي توقت موعد المطر.. تربت عليه.. تتنهد.. تتوقف أنفاسها ثم تشهق وعيناها تلامسان حواف الأفق الأزرق.. تلاحق الغيمات وتساوق الرياح.. وقد أمضت بين أشواك الغربة ستين سنة شوكية.. نزفت خلالها ماء عمرها.. وهي تسقي أحلام الرجوع.. منذ أن عرفتها..

أغادر.. وأتركها مع أم كاسم لخيامهما.. وأعود برفقة سؤال محير عن ذلك الشيء الصلب المخفي.. يضمحل السؤال بين التفاصيل الكثيرة المهملة حالماً يصل بي الدرب إلى طريق تدمر الممتد إلى شرق النطع والخيام.. إلى أن جمعتنا خيمة تموز الفرح الغامر.. العابرة.. يوم تنادينا لتوديع أم حسين وأولادها.. وكنت استضفتهم خلال حرب تموز في أرضي وقد أصرت على العودة إلى قريتها الجنوبية في لبنان.. قبل أن يجف حبر قرار وقف القتال..

تجمَّعنا أنا وأم صابر وأم كاسم وضرتها وانضمت إلينا أم محمد العراقية التي أتت من

خيمتها القريبة المضروبة فوق نجيع طازج مازال ينسكب بجنون.. وكان أصيلاً صيفياً حانياً وحضنُ الوقتِ فرحٌ نادرٌ لمَّنا.. وفرد للروح سجادة الحبور.. وكمن يغوص في عبق القصيدة كنت أجوس بين أصواتهن وألامس أوجاعهن.. وتقرأ عيناي أسفار ما خطته الأيام على نبل تلك الوجوه والعيون.. حين توافدوا إلى تلك الخيمة يسحبون العمر سجلاً من ذكريات.. وحين فتحت الأغنيات ملقّاتِ وجعٍ هجعَ في حنايا الوقت.. وكان لكل منهن فرادتها في تشكيل لوحة زمن تآلفت فيه على اختلافها ألوان حياة مشبعة بالحرارة قبل أن يغطيها رماد العمر المنطفئ.

قلت لهن:

ـ صار لنا زمان ما فرحنا.. وبودنا نغني ونرقص.. فرحت الصبية حوراء وقامت تنبش آلة تسجيل من أمتعتهم المحزومة..

ـ لا.. لا داعي للمسجلة.. كل واحدة منكن تغني أغنية.. أم صابر صوتك حلو.. وأنت أم محمد عراقية يعني أكيد أكيد صوتك حلو وأم كاسم تغني لنا بالبدوي.؟ سحبت أم صابر من بين المتاع طنجرة ألمنيوم وضعتها تحت إبطها وبدأت تنقر عليها نقراً موقعاً بأصابعها الطويلة المعروقة..

وكما الفرح كان الحزن والحنين يوحد الأغنية.. سبحت عينا أم محمد في ماء الوجع.. تحايلت على اللحظة لأدفن الألم..

ـ دورك.. دورك أم محمد.

ـ لا.. أنا ما أقدر.. اسمحيلي..

تخابثتُ محاصرة رفضها:

ـ إه؟! هذا معناه ما بودك تودعي أم حسين؟ غني.. غني عراقي.. إنتم العراقيين من يوم يومكم أهل الطرب.. كرمى لي.. وكرمى لأم حسين.. غني..

ـ طيب.. طيب لكن ما أعرف غير حزايني..

قلت وليتني.. لم أفعل:

ـ لا يهم.. غني.. ما تريدين.

أطرقت بعينيها إلى قاع الخيمة وهي تسند رأسها المثقل على راحتها.. ترقرق صوتها وانساب شفيفاً حارقاً:

مو بيدي يا يمّه مو بيدي يشعل لهيب حشاي
حين الفرات الشرُب دمعي وبكى ويّاي
واللي مضيّع دهب يمكن في يوم يلكاه
واللي مضيع وطن كيف الوطن يلكاه؟

دار سؤالها بين عيون النسوة.. واستقر على وجه أم حسين.. هل كان ما سكبته أم محمد في ضمير ذلك المساء غناء؟.. أم أنه حنين لِما يعزُّ رجوعه ونداء للقصي الذي انسلخ من

الروح؟

لصوتها نداوة سواد العراق الممتد على ارتعاشات وجهها وما انسكب عليه من عذوبة رافديه..

انبعث حنين أم صابر التي ربتت على كتف أم محمد بيد.. وباليد الأخرى صارت تهدهد ذلك الشيء الصلب المخفي بين ثيابها وقد استطال حتى بلغ موضع القلب..

نهرت دمعي قبل أن ينفرط ويصعب لمه. وقلبت صفحة الحارق اللاذع وهربت إلى الهزل:

ـ أم كاسم.. يلا دورك..

خجولة مراوغة غطت فمها بيدها الموشاة بالوشم وقالت:

ـ يا ولَ.. آني؟!

ـ أي نعم أنتِ.. لكن آني؟! هاتي سمعينا.. غني بالبدوي.. يكون فيها حب لأبو كاسم هاه..

نظر الجميع بمن فيهم الصغار إلى ضرتها التي سحبت علبة تبغ من عبِّها..

قالت أم كاسم مستسلمة وهي تداري خجلها:

ـ زين.. أغني.. ما تجعدون تضحجون علي.. أللي أعرفه أغنيه..

تنازقت أم صابر:

ـ ولك غني وخلصينا!

ـ إي.. إي.. بيه عداويه ما تخص هذا المادري شنو الحب.. بيه عداويه عن الغيَّاب..

رمقتُ أمَّ صابر متواطئة وقلت:

ـ إي يعني عن الحب..

وكاد ينشب جدال عن الفرق بين الحب والغناء للغياب لولا أن أم صابر غمزت لي صوب الضرة.. عندها تفهَّمتُ ترفُّعَ أم كاسم عن أغاني الحب وعدم إظهار لوعتها على أبي كاسم..

كوعت أم كاسم ذراعيها وفردت راحتيها فبانت تشققاتهما بين بقايا حنة قديمة وشرعت تغني وترفعهما بالتناوب مع إيقاع العداويه:

وظبظبو بْظاعنّهْ تشريج دْريبَهَنّه

خيّجْ يا حبّوبهْ راجبْ حُمْرَ الدّوبَهْ

بيشكّلِبْ بالظّعانّهْ..

تباطأت الأكفّ عن التصفيق إلى أن توقفتْ تماماً ونظرن في عيون بعضهنَّ يتساءلن عن معنى ما سمعنه.. احمرّ وجه حوراء وأخفت ضحكتها خلف ظهر أمها.. قلت:

ـ أم كاسم تغني تركي؟
وانفلتت ضحكات الصغار ثم الكبار من عقالها.. احتجت أم كاسم:
ـ لا.. ما ترجي.. هذا بدوي.. اضحجوا.. اضحجوا ما كلت لكم من الأول ما تضحجون؟
أعادت أم كاسم العداوية كلمة كلمة بلا فائدة.. قالت أم محمد مطيبة خاطرها:

ـ ترى آني فهمت العداويه.. نحنا عشاير نعرفها ونغنيها للرايح تشريق.. وأشارت بيدها صوب شرقها..
قالت أم صابر:
أيبيه عاد.. رايح تشريق ولا تغريب؟ يعني.. فيها رحيل.. إي ما هي فرحة.. نريد نفرح؟
ـ إه.. دورك أم صابر غني أم صابر.. غني.. استجابت أم صابر على الفور:
ـ هيّاني رح أغني.. يلا أولاد اسحجوا.. أسحجوا يا ستي.
تدافش الأولاد.. ولكز بعضهم بعضاً.. تداخل تصفيقهم ثم انتظم على إيقاع أغنية أم صابر:

وعالرباعية عالرباعية ورافعين الراس يالجهادية..

وأشعلها الحماس فناولت الطنجرة لحوراء.. توكأت على كتف أم حسين ونهضت إلى خارج خيمة الفرح..
وقفت بين شجرتي زيتون ولوز.. رفعت طرف منديلها وكشفت عبها.. دست يدها بين أطباق ثيابها.. وسحبت شيئاً ملء كفها ورفعته عالياً.
كان مفتاحاً بحجم الكف.. مفتاحاً حقيقياً لا يشبه المفاتيح المقزومة المتشابهة التي نعرفها.. وشرعت تؤرجح يديها عالياً.. ترقصه بالتناوب مع المنديل.. وتهزه بفرح فيبرق كالذهب في وجه الأفق تحت شفق ذلك الأصيل.. وهي تدور بين الشجرتين وتخاطب الأرض كأنها تريد لجذورها أن تسمع غناءها:
والله لأزرعك بالدار يا عود اللوز الأخضر
واروي هالأرض بدمي.. حتى أرضي تتحرر..
رفعت رأسها إلى الأعلى البعيد:

ويا مهيرتي فوق الجبل خيل العدى ما تطالها
تسلم وراعيها البطل تسلم واني خيّالها

توجهت إلى أم محمد العراقية مبدلة إيقاع الأغنية:

ويا ظريف الطول وكاعد عا العراك
بيدمع عينه بيكفكف بيالوراك
ريتك ما هليت يا شهر الفراك
يللي فرّكت ما بين كلوبنا

لأول مرة منذ خمسين عاماً رأيتها ترقص..

في اليوم التالي لعودة المنتصرين إلى قراهم الجنوبية في لبنان كانت أم صابر تجلس كعادتها قرب باب غرفتها المفتوح تحت شجرة الزيتون.. ترنو ساهمة إلى السماء الزرقاء.. تلاحق الغيمات البيض وأسراب الحمام بعينين فيهما انتظار قلق وحزن عميق..

ـ إيه أم صابر؟ ما بك؟ حزينة على فراق أم حسين؟

ـ ما فرحت بعمري مثل فرحتي بعودتهم لبلادهم منصورين.. لكن أقول لحالي ستين سنة ونحنا مشردين ولهذا الحين وما رجعنا.. كل الناس ترجع لبيوتها وأرضها.. تجعَّدَ صوتها وتقطَّع إلى غصات عميقة..

غبوقٌ غطّى روحي..

ـ إي يا أم صابر أنت بين أهلك..

رفعت عينيها المنهكتين من التحديق داخل روحها.. وفي صورة صابر.. عبرت بهما أشجار الزيتون إلى السماء وقالت:

لا يا بنتي ما في مثل البلاد.. سما البلاد وغيماتها البيض.. وعادت يدها تعتصر المفتاح المعلق في عنقها وتضغط عليه وتهدهد نضيضه..

حاولت بصعوبة إزاحة الموجة الدكناء:

ـ وهذا المفتاح المعلق برقبتك.. والأكبر من باب غرفتك! كيف تطيقينه؟! قالت:

ـ آ.. يركّز مشيتي.. بلاه تطيّرني الريح.. تطوّحني فِ كل مطرح.. مثل ورق الشجر اليابس..

عيد رأس السنة ٢٠٠٩:

في ليلة رأس السنة ضلّت السماء عن أبجديتها.. فانهمر الثلج مشتعلاً أحمر يفور.. براكين.. بل قرابين جنون في أحداق الأرض.. حاصرتني حرائقه.. ووصلت لذعاته إلى قاع البيت..

هربت من حريقي إلى الشارع لعلّني أبرِّد بعضاً من لهيبه.. توجهت إلى قلب المدينة.. وكان موحلاً.. وهم يسيرون بوجوه مطموسة وبأكتاف محدودبة.. أذرعهم متهدّلة.. وذقونهم غارقة في الصدور كحيوانات معذبة مضطربة وبائسة.. ينتظرون صوتاً قوياً يأمرهم أن يرفعوا رؤوسهم وأن يسرعوا.. ولكن عبثاً.. وحين أمرهم رفعوا رؤوسهم في الحال وبشكل آلي فتحوا أفواههم التي يسيل لعابها كالمعتوهين.. ونبحوا نباحاً ما نبحوه قبلاً.. كأنهم يطيعون ذكرى دفينة.. تطوف عيونهم الغائمة في اللاجدوى.. وتسقط رؤوسهم من جديد.. على

صدورهم ساكنة.. كأنما تحرس سراً.. كأنهم ميتون..

انتابتني هجمة إقياءٍ.. قلت: أحتمي بمفتاح أم صابر..

كان بابها مفتوحاً لثلج تلك الليلة المتواطئ مع الصمت.. وكانت تتمدد تحت شجرة الزيتون هادئة.. بيدها صورة صابر تدمع بذوب الثلج.. ويدها الثانية تحمي المفتاح من البرد فوق صدرها المكشوف للريح والظلام..وترقد صامتة كقصيدة اكتملت.. وحيدة.. وحيدة.. كإلهٍ يحاصره الفضاء..

كان جثمانها خفيفاً كغيمة بيضاء.. ترى إلى أين مضت روحها المثقلة بكل ما في الأرض من أحزان؟ وكان القبر منفى محاصراً بين شاهدتين من غربة وحنين.. و"يا أيتها النفس المطمئنة" تتأرجح بقلق فوق نفس فاضت ولم تعرف الطمأنينة..

حملتُ إرثها وكان ثقيلاً: صورة صابر الذي التهمته الحرب الأهلية في لبنان.. والمفتاح.. علَّقتُه في عنقي.. وكان ثقيلاً أكثر مما كنت أتخيل.. تعجبت كيف حملته طيلة هذه السنين وقد حفر لنفسه سريراً في صدرها النحيل..

ـ نِئْتُ بثقله.. علَّقتُه على أقوى دعامات البيت.. بمواجهة الساعة.. وقد تقمَّص روحها.. يرمق معي التلفزيون.. يفهم كل اللغات.. يسخر من المحللين السياسيين.. تلطمُ صرخات نساء غزة وجهَ الأرض.. تخلخلُ صممَ الجدران.. فتنبعث منه أنفاس أم صابر.. يرمق الخيام البيضاء والزرقاء التي نصبتها الأونروا فوق دمار غزة.. أقترب منه.. أهدهده.. يلفح وهج اضطرامه راحتي.. يجهش حديده مرتعشاً.. ينبثق منه وجه أم صابر متماهياً مع أفق أزرق.. وغيمات بيض على شاطئ لم يعد بعيداً هناك حيث ينوح الحمام في شقوق الباب المغلق الذي ما يزال ينتظر الغائبين.. بين شجرة الزيتون.. وعود اللوز الأخضر..

q q

غياب

صلاح الشوفي

كانت تبكي!؟

ما زال المشهد في ذاكرتي ملفعاً بالسواد!

أختي التي أدمنت الحزن فيما بعد، ثم تعاطت البكاء في الصباح وقبل النوم كأقراص مهدئة، دونما سبب، كانت تبكي.

في حجرتنا الباذخة في الاتساع، وتحت سقف يعلو ويتجبر، ليذكّر بالرومان، وبالقرب من مصباح سقيم، جلست، وبأناةٍ وتمهل، راحت تغرس إبرتها في جسد قميصٍ عتيق، وشفتاها الداكنتان، ترشحان لحناً حزيناً، تموَّج وتهادى فوقنا، كغمامةٍ من رذاذٍ أسود، فنذوي تدريجياً حولها وننطفئ وينسل الخوف من الجدران الكالحة، خفيفاً وحافياً، ثم يتناسل أشباحاً من وراء المعالف السلطانية، ويمتد أذرعاً طويلة سوداء، بين القناطر الحجرية العملاقة.

من جوف هذا الليل الخائف، تسمع قريتنا أبواق سيارة يتعالى ويتواصل زعيقها كصافرة إنذار، فتضع يدها بلهفة فوق قلبها، وتحصي غيابها على عجل، وينقطع صوت أختي، لتشخص أعيننا في الباب الموصد، ثم تزداد اللحظات هلعاً، عندما يأتي صوت أحدهم، من الزقاق النازل إلى دارنا، عندها أيقن حتى الصغار منا، أن السيارة التي مشت في هذا الليل، فوق وعورة الطريق، جاءت تحمل إلينا دون غيرنا.. الفاجعة!

أبي. أو أمي. أو كلاهما!؟

فتحت أختي الباب، واندفعت منه حافية هلعة، واندفع الصغار خلفها.

ـ سنغيب يوماً أو يومين بالكثير

قال والدي وهو يطوي عباءته فوق ذراعه، بينما كانت أمي تقف مضيئة بيننا كشجرة لوز مزهرة، تلاطف يدها وجناتنا، وتمسح شعرنا وتقسم أنها لن تغيب إلا القليل.

مازلت أراها، تحمل أخي الصغير، وتمضي، وفي كل خطوة تتلفت نحونا، وهي تبتعد شيئاً فشيئاً، إلى أن غابت عنا في التواءات الطريق. كم بذلت أختي لاسترضائي، وكم

اخترعت من الألعاب والأكاذيب، لكنها أفلست وأعيتها الحيلة، عندما اختصرتُ طلباتي في:

ـ خذيني إلى (نجران).

ـ نجران بعيدة كثيراً يا حبيبي

ـ خذيني إلى نجران

ويبكي الصغير، وتبكي معه الكبيرة.

قال عمي لن نصطحب الأولاد، سنأتي بالجنازة إلى هنا، لتدفن الأم بالقرب من أبنائها.

لكن أقرباء أمي ظلوا على رفضهم، وحسم وجيههم الأمر بكلمة قاطعة:

ـ ترابها عند أهلها، وتراب الميت لا ينقل بقفة.

وبعد شهرين قال الوجيه /عندما اصطحبنا والدي إلى هناك/:

ـ خذوهم ليزوروا قبر أمهم.

وبعد تلك الزيارة انقطعت كل الخيوط التي تربطنا بقرية أمي. فقد هاجر الأخوال إلى ما وراء البحار وعاشوا في بقاعٍ قصيةٍ تضاهي الموت بعداً ونايأً. وظلت نجران في الذاكرة، شيئاً عائماً غائماً، يكتنفه الغموض، وبعيداً كل البعد عن حقائق الجغرافية. ومرت سنوات عشر، أو ربما أكثر وأكثر. ثم...... ثم....

توقفت سيارتنا المحملة بالخضار في ساحة قرية جديدة، وأقبلت النساء من زواريب القرية، واحتشدت صواني القش. لكن شيئاً ما جعلني أنسى كل شيء، لأضيع في متاهة المكان!؟

إلى جوارنا، قطعة أرضٍ صغيرة، جافاها أهلها، فاستوطنتها الأشواك ونبتت شتى الأعشاب، بين الحجارة التي كانت تسيجها في زمن مضى، وفي ركنها المرتفع، رقد ضريح في سكونٍ سرمدي، وجنادبُ بنيةٌ صغيرةٌ تتقافز نحو جدرانه الحجرية المتهالكة، وثمة فراشات صفراء، تحوم في المكان!؟

كل ما حولي غريب ومجافٍ، الناس، البيوت، الطرقات، إلا أن هذا المحيط الصغير، كأنما اقتطعوه من غلاف قلبي. هدهدني حنينٌ قديم، وشعرت بيد امرأة خضيلة، تمسح شعري، تلاطف وجنتي، تدثّرني بأعطافها، تدنيني من قلبها.. لأنام.

فسألتُ وكأنني أسأل نفسي: ما اسم هذه القرية؟

أجابت امرأة وهي ترفع صينية القش إلى كتفها

ـ نجران يا غالي نجران.

q q

المصنع

سمير أبو غازي

اقتادوني إلى المصنع. أُدخلتُ في بهو طويل مكلل بالصور والإعلانات. سحبني أحدهم باتجاه ماكينة الخياطة. خطوات قليلة... وجوه متجهمة، قامات بعضها فارع الطول، كظلال متحركة على حائط، وبعضها متكرش أو متقوس. حرك المدير سبابته، وأومأ برأسه نحو الأسفل بما يومي بالموافقة على شيء ما..

وضعوني على الماكينة، وأنا أصرخ مستغرباً، لم يكن الصوت يخرج امتد في سرداب عميق.

بدؤوا بخياطة جرح قرب الخاصرة، نظر أحدهم إلى أسفل الظهر، قال:

ـ سنغلق هذه، ونفتح فتحة أخرى في مكان آخر.

ثمة من يحملني إلى آلة ثانية

صرخت بالرجل السمين الذي يحملني:

ـ ويحك.. ماذا تفعل؟

قال:

ـ أنظف جرحك وسأخيطه

ـ أي جرح؟! الصوت حشرجة غابة تلسعها النيران

وفجأة أخذني الدوار إلى مجهول آخر

في اليوم التالي وجدتني في المصنع المجاور

الرجل المتكرش يقرب آلة صغيرة بحجم الكف نحو رأسي، أزيز الآلة يدهم الأعصاب، وهي تدور حول الرأس ببطء، استفسرت واستنكرت ونددت. رد الرجل:

ـ هذا الجهاز يعيد دماغك إلى وضع الصفر. وبعد قليل سيصبح مثل ورقة بيضاء.

ـ لا أريده ورقة بيضاء.. اتركوني

ـ لا تخف.. لا تخف. هل ترى هذه الأقلام الكبيرة المعلقة على تلك الآلة؟ وقبل أن

أجيب

تابع:

ـ سنكتبك بها، ونعطيك اسماً وتاريخاً جديداً.

ـ ودماغي هل...؟

ـ لن نخرب فيه شيئاً اطمئن.

كانت الأقلام تقترب مني مكشرة عن أنيابها.

بعد قليل أنظر، عيناي تبصران اللامرئي. أذناي تسمعان كلاماً كأنه قادم من عالم آخر. حشرجات متلاحقة.. أنفاس تطير.. روائح الأجساد المدفونة تخرج من أجدائها، الأجساد تمارس لعبة الحياة، تروح وتجيء، تصطرع في اللانهاية. وبعد قليل أغصان الآلة المتدلية تقترب أكثر، الأقلام تكتبني من جديد. أحس بالحبر يسري في شراييني.

وفوق ذلك أحسُّ ببراعم صغيرةٍ لوحوش بربرية تنمو تحت جلدي.

q q

ليلة فرح

أحمد حسين حميدان

إن ما حدث ترك في قلبها أحاسيس مختلفة اللون والطعم.. تمنت من أعماقها طول البقاء لهذا الليل الحاضر بالمهنئين من الأهل والأقارب والجيران.. كانت تفيض فرحاً وهي تراهم يباركون لابنتها إتمام دراستها الجامعية بنجاح وتخرجها من كلية الطب البشري، فغدت صبية قلبها منذ اليوم أول طبيبة في العائلة..

إنها لم ترَ بيتها يشع زهواً كما هو اليوم.. فقد استوطنه الحزن آماداً ابتدأت بصباح أسود ذهب فيه زوجها إلى عمله ولم يعد.. وقتها صحت المدينة على أصوات الدبابات وأصوات المتظاهرين المنتشرين في الشوارع، بينما كان دخان الإطارات المشتعلة يتصاعد من الساحات كتصاعد نار صدرها على الغائب الذي انتظرته طويلاً لكنه ظل غارقاً في الغياب.. لم تحمله الأيام السابقة إليها ليرى عود عزيمتها لم ينحن أمام عواصف الحياة وزوابعها المختلفة، ولم يظهر ليرى أوراق أشواقها مازالت على نضارتها وثمرة حبها باقية على الغصن لم تذبل.. تمنت أن يأتي ليكون بقربها وهي تضع له من أحشائها طفله الثاني، وليطمئن بنفسه عليها وهي تتابع الرحلة من بعده فقد واصلت عملها التدريسي بدأب ولم تترك أياً من ولديه بحاجة أحد.. إلا أنه لم يأتِ، ومع ذلك لم تيأس بأن تحمله المفاجأة لها يوماً ليخبرها: مَنْ أخفاه.. وليقص عليها بأي يد أقتيد إلى سراديب الغياب.. وبعد ذلك سيفتح عينيه على وسعهما ليرى أول مرة الطفل الذي أودعه في أحشائها وقد غدا شاباً بطول أبيه.. وسيملأ عينيه من صغيرته التي سماها فرح من شدة فرحه بها وقد أصبحت طبيبة وازدادت سحراً وتألقاً.. فهي تبدو كعروس في ليلتها تطفح البهجة حولها من كل جانب وتنهال عليها عبارات التهاني والتبريكات من الآتين ومن المنصرفين..

كل ذلك لم يفلح في جعل الأم مطمئنة على ابنتها من غياب أبيها الذي لن يكون أثره فيها عابراً بل سيوغل في قلبها وسينغّص عليها بكل تأكيد. فعلى الرغم من كل شيء بدا مكانه الخالي ظاهراً بين الحضور؛ لذلك كانت الأم تتمنى أن يأخذ ابنتها لهو الحديث مع زميلاتها إلى دنيا أخرى علّها تنجو في أنحائها بفرحتها وتترك لها وحدها مرارة الفَقْد، فقد أدمنتها منذ

سنين لكن هذه التمنيات ذهبت أدراج الرياح التي ساقت غيوم غيابه إلى جوّ الفرح فأمطرت أسىً في قلبها وقلب ابنتها على السواء..

قالت الأم محاولة إذكاء شعلة السعادة في صدر ابنتها:

ـ مبارك لك نجاحك يا ابنتي.. كنت تفيضين سحراً هذه الليلة.. أرجو أن تكون كل لياليك فرحاً يا فرح...

ـ مبارك لك يا أمي.. هذا بفضل تعبك ورعايتك يا ست الكل..

ـ هذا جهدك ونجاحك الذي جاء بالأقارب والجيران لتقديم التهاني إليك يا فرح..

ـ شكراً لكل مَن حضر يا أمي.. لكن يا ليت قبل كل هؤلاء كان أبي بيننا.. كنت أتمنى أن أراه وهو يطير من الفرح ويملأ مكانه بين الحاضرين.. متى سيرجع يا أمي.. متى..؟..

أرادت الأم أن تقول شيئاً تخفف به وطأة الموقف على ابنتها إلا أنها أحجمت عندما سمعتها تواصل كلامها قائلة:

ـ هل تذكرين يا أمي حين كان أبي يمازحني ويسألني ضاحكاً أنت فرح مَن يا فرح..؟ أنت فرح ماما أم فرح بابا..؟ كنت أقول له: أنا فرح ماما وبابا..

قالت ذلك ثم انكبت على أمها مغمضة على بحر عينيها الذي فاض. فقبلتها أمها بحرارة وقالت لها وهي تخفي تأثرها:

ـ لِمَ تقولين هذا الآن يا فرح؟!.. حين حدث ما حدث كنت واعية يا ابنتي.. إنك تعرفين جيداً أن أباك لم يتركنا ولم يرحل عنا.. بل اختطف واقصي عنوة عن حياتنا.. إنه غُيِّب ولم يَغِبْ عنا لحظة.. هو من سمّاكِ فرح وأنت الفرح كله في هذه الليلة وفي كل ليلة.. تأكدي يا ابنتي أن أباك قريب منا رغماً عن خاطفيه.. نعم إنه قريب وسترين أن قلبي لا يكذب عليّ.. سترين كيف سيعود.. سيفرح بك كثيراً وهو يراك صبية حلوة وطبيبة.. سيفرح كثيراً بأخيك زاهي وهو يراه أوّل مرة شاباً.. سترين ذلك يا فرح.. لكل شيء أوان، والعيون المتفائلة الصبورة ترى كل شيء في أوانه يا ابنتي..

صمتت فرح لكلام أمها الدائبة إلى طرد هذا الحزن الملعون وتخليصها من براثنه طالما نغّص عليها ليلتها ولبّد فرحتها بالأسى. وصمتت الأم أيضاً حينما وجدت ابنتها قد تماثلت إلى هدوئها المعهود مشجعة إياها الخلود إلى الراحة بعدما تبين لها من عقارب الساعة الجدارية ومن دقاتها تأخر الوقت. ثم مضت نحو غرفة ابنها لتلقي نظرة الاطمئنان المعتادة عليه، وحين رأته يغط في سُباته بملء عينيه انسحبت إلى غرفة نومها وهي تعرف أن رقادها لن ترسو مراكبه بسهولة هذه الليلة، التي أخذتها بأمواج بحر الصبا الهائجة بالذكرى إلى أيام دراستها الجامعية في كلية الآداب.. هناك رأت زاهي أول مرة وتعرفت عليه.. هناك أعجبت به وأحبته.. زفرت زفرة عميقة وهي تتمدد على سرير مواجعها.. مالت بكل جسدها نحو اليمين.. نظرت إلى صورته المعلقة أمامها على الجدار.. نظرت إلى صورة ولديها المثبتتين على يمينه ويساره، ثم رجعت إليه مرة أخرى.. حملت عينيها إلى عينيه وهمست له:

ما رأيك بليلة ابنتك فرح يا زاهي.. أرأيت كيف الكل في بيتك اليوم.. أرأيت كيف تبدو فرح بين الحاضرين؟!.. كانت أجمل صبية في السهرة.. لقد أصبحت طبيبة يا زاهي.. هذه هي فرح التي سميتها أنت.. كانت في الصف الرابع الابتدائي حين خطفك الغياب منا.. منذ

ذلك اليوم لم ترها.. أتذكر ذلك اليوم يا زاهي.. إنه يوم لا ينسى.. خرجنا من البيت سوية.. أنا ذهبت إلى مدرستي الثانوية وأنت ذهبت إلى الجامعة.. رأينا الشبان في الطرقات.. أعمدة الدخان تتصاعد من الإطارات القديمة المشتعلة.. الدبابات كانت في الساحات الرئيسية، والعيارات النارية كانت تسمع من أماكن متفرقة.. التفتّ أنت إلي يومها وقلت لي: لا أعتقد هذا اليوم يوم دوام.. وأنا وافقتك الرأي.. وهو ما كان بالفعل.. فبعد وصولي إلى مدرستي يا زاهي وجدت عدداً قليلاً من الطالبات فقط.. وبعد مضي ساعة من الدوام قفلنا راجعين.. عدت أنا إلى البيت وانتظرت رجوعك ساعات.. مضى اليوم كله ولم ترجع.. مضى يوم آخر.. يومان.. أسبوع.. شهر.. سنوات.. وأنت لم تأت.. كان يوم ثلاثاء.. يوم أسود لا ينسى.. قالوا: إن حاجزاً أوقفك مع من معك داخل إحدى الدبابات ثم تم نقلكم بسيارة..

قالوا: أطلقت عليكم النار من سيارة كانت مارة قرب الجامعة.. قالوا وقالوا... والله وحده يعلم في أي عتمة أنت.. لكنك لم تبعد عن قلبي يوماً.. في كل شبر من أنحاء البيت أراك.. في عيني ابنتك فرح ألمحك.. حتى زاهي الذي وضعته بعد ثلاثة أشهر من غيابك فيه الكثير من ملامحك.. وقررت منذ ولادته أن أسميه زاهي على اسمك ليتردد صداه حولي وتبقى حروفه على الشفاه والآذان.. وها أنت الآن بصورتك بين ولديك.. كانت تحاكيه وهي تحس بخدر يسري في أنحاء جسدها بينما كانت عيناها تذهب عن صورته قليلاً إلى صورة ولديها، لكنها سرعان ما تعود إليه لتناجيه وتهمس له: أنت لم تغب عنا أبداً يا زاهي حتى اليوم في ليلة فرح رأيتك.. لم يقوَ أحد على ملء مكانك سواك.. أما سمعت بكاء ابنتك فرح قبل قليل وهي تحكي عن شوقها إليك وتتساءل عن موعد لقياك.. إن الفرحة بتخرجها رغم ما شابها من حزن عادت بي إلى أيامنا يا زاهي.. أتذكر تلك الأيام ما أجملها.. كنا نلونها بأحلامنا وأمانينا فيحيط بنا الورد من كل جانب.. لم نكن نعلم أن الزمن يخبئ في العمر أياماً سوداء سيكون فيها مَن يبعدك ويخفي قمر وجهك بعتمتها كل هذه السنين، التي كلما مضى منها الأسابيع والشهور يمنّي القلب النفس بموعد وشيك إلى اللقيا، فأُحسّ بأنك في الطريق إليّ، وبأنك ستفتح الباب وتدخل عليّ في أي لحظة... كان يسمعها ويبتسم لها.. وهي تحكي له وتحكي.. كانت تغرق في سعادة غامرة.. وكانت عيناها العائدتان إلى جفونها المثقلة بالسهر تراه وهو يقترب منها فأحاطته بيديها وأسندت رأسها على كتفه وعلى صدره غفت.

q q

مشيمة الرماد

غالية خوجة

الموسيقا تتكسر..

الموسيقا تشتعل لنبدأ من جديد..

و"نينوى" سؤال يعبر من حدائق بابل إلى رنين المشهد، حيث البحر جنين يولد من الموج ويلد موجات وأغنيات وجراحات وصباحات..

على شاطئ السيمفونية المقابل،

يتلوّى الجنين بين سِفر الصمت ورماد الملاحم.

ومن مكان ما من الموسيقا،

من مكان ما من الزمان،

تشع شجرة زيتون عملاقة. أجراس ضبابها تجلجل فتندلع النجوم، حُلْمَئِذٍ، رأيتُ القمر يطلع من جوف الشجرة، فتهيج التنانين، تنفث سوادها، وتضرب بأذيالها، فتشتبك نيرانها ويأكل بعضها بعضاً.

يعجّ الدخان ويتكسر..

البحر حكاية قديمة للنار.

وأنا ما زلت جنيناً يسبح بين الأرواح والعماء والجراح.

أمي تمسد بطنها هامسة:

ـ متى سأراك يا حبيبتي؟ كم أتمنى أن ألدك الآن..

كأنها تمضي إلى المدرسة. الصقيع لم يمنع الطالبات من الحضور. والصباح المبلل بالمطر يحث على الحركة والكلام. لا تعجبني أجواء الضجيج. أنطوي على بعضي وأغفو، فأرى جدتي تجلس مع جارتها فداء. تكحّ آمنة وهي تقول:

ـ لم يتراكم الثلج عندنا منذ ثلجة الأربعينيات. أتذكرينها؟ استمر الثلج أربعين يوماً. هل كان إشارة تحذيرية من السماء؟

ترشف فداء رشفة شاي وتجيب:

ـ يا رب، وحدك قادر على إسقاط الثلج، ووحدك قادر على إرسال طيور الأبابيل.

جدتي آمنة تتنهد رافعة كفيها إلى الله:

ـ آمين يا رب العالمين، أرسلْ عليهم حجارة من سجيل.

هل كانت جدتي تعلم أن الطيور ستكسر قشور بيضها وتنطلق لتزوّج النجمة والقمر؟. سيحدث أن تزغرد الحقول المسبيّة، وترتجف الغيوم التي رأتنا منذ أكثر من نصف قرن ونحن نمُوّت ونُرحّل. ولن ينسى العالم كيف حوصرنا! كيف اعتقلوا الكثيرين! وكيف قتلوا الأكثر! وكيف طردونا من بيوتنا، أو هدموها علينا! وكيف يغتالوننا! وكيف.. وملايين من كيف ولماذا وإلى متى؟؟؟؟..

رائحة الطباشير تجبر أمي على السعال، فأسبح متكورةً على نفسي، شاردةً خارج أفق التوقعات، لكنني كيفما استدرت أرى المجازر، الاعتقالات، التعذيب، تكسير عظام الأحياء، القتل، القصف، حظر التجول، الإبادة، ..، ..، ..، ..

آه، جنون لم يعرفه العالم في أبشع الحروب..

أين المنظمات الإنسانية؟ هل الجميع مصاب بالصمم والبكم والعمى؟ ألا تشهد على ذلك صبرا؟ وشاتيلا؟ وقانا؟ ومدرسة بحر البقر؟ والقنيطرة؟ وجنين؟ وغزة؟ ورام الله؟ والبيرة؟ ونابلس؟ والحرم الإبراهيمي؟ وكنيسة بيت لحم؟ ومسجد القبة الخضراء؟ وبغداد؟ و، و، و،..؟

العالم مصحة كبيرة بلا أطباء نفسيين.

آه، أي جنون؟

صداعي جبال جليدية تتكسر..

تـــ ـــتَـــ ـــكَـــ ـسْــ ـــسَـــ ـــر...

شذرات الجليد الكبيرة سفن تحترق..

والرماد سمندل يغوي الأبجدية..

أشعر بملاك أخضر يسبح معي. أميل إلى اليمين فيميل مثلي. أفتح ذراعيّ فيفتح أجنحته الشفافة. أضع وجهي أمام وجهه فأرى عينين دامعتين. أبتسم فيبتسم. أصفعه كفّاً فيرتجّ خدّي. أنزوي في مكان قريب من سُرّة أمي فينزوي كظلي. أجدني أخرج عن القصة سائلة النار الكاتبة:

ـ ألا يكفيني ما أنا فيه؟ مَنْ هذا الظليل؟

بجناحه الأخضر يدير الملاك وجهي إليه مجيباً:

ـ أنا روحك أو مرآة نفسك. سمّني ما شئت.

المياه البدئية ترفرف،

تلتهب...

المياه البدئية تتكسر..

فتتناثر بلّورات الصمت. يتناثر زجاج الصمت.

تتناثر أشلاء الأزمنة. يتناثر شتات الأمكنة.
تتناثر الأسئلة وكسرات الجليد وأجنحة اللهب والرماد.
أخمّن أنني غبتُ عن الوعي.
وهناك...، في دوامات اللاشعور،
أراني ملاكاً أخضر لم تصوره الكاميرات التلفزيونية وهو يرفرف مع الدماء:
هدير دبابات ومجنزرات.
قصف صاروخي ومدفعي.
هدير طائرات وقنابل..
وأبشع من الموت موت يأتي ولا يأتي.
المباني المحترقة والمهدمة تسكن كبصمة متفحمة تتبخر منها بصمات الأرواح لتتشكّل ورداً لا يذبل.
طفلة ممزقة الثياب والطفولة والوجود تفتش بين الأنقاض عن أهلها.
خصلة شعر أمها المحترقة تميل بين الصخور.
أجزاء من رأس أبيها تذروها الرياح.
عظام إخوتها مدفونة تحت الحجارة.
لعبتها الميتة تركت ذراعاً بلاستيكياً مسودّاً منكمشاً.
الليالي، هنا، بيضاء من نيرانهم وموتنا.
والزمن أسود.
فاطمة تولول فوق الأنقاض. ترمي نفسها على المتبقي من أهلها:
ـ ماما، بابا، مريم. يمّاااا..
عيونها تجحظ.. وأصابعها تقبض على خصلة شعر وشظايا عظام. صوتها يتعثر بالرميم، فيغشى على الفضاء وتدوخ السماء.
ومن دوامة يحترق فيها الزمن،
يمر خالد شاحباً. هو أيضاً، يبحث عن بقاياهم، صائحاً، مولولاً:
ـ ماما، ستّي، ماما، ردّي عليّ يمّا.. مرة واحدة فقط ردّي عليّ...
الرميم والرماد والدم المحروق والأذرع المتفرقة والعيون الميتة والطوب المكسر، ككل شيء، كلهم يرددون وراء فاطمة وخالد:
ـ ما.. ما.. با.. با.. ستّي، يمّاااااااااا...
وأصواتنا الراحلة إليهم، أصواتنا المتبقية فينا وفيهم، تردد معهم:
ـ يمّا، يا يمّاي.. ماما، بابا، ستّي.. يمّاااااااا
يفتش خالد المكان لعله يجد أصواتهم، وحين يلمح جسداً سليماً ملقى بين الركام، يمسح دموعه وأنفه بكمّه ويركض، يركض.. يتعثر ويسقط.. لا يأبه بالخدوش والجروح ويركض..

وحين يصل يرى فاطمة ساكنة تماماً فيصفعها على وجهها لتستفيق فلا تستجيب.. المدى الأحمر يدير وجهه لجهة أخرى تاركاً خالداً يباعد شيئاً من الأنقاض ليدفن الصغيرة. رعشة الموت تسري في الكون بسرعة الضوء وربما أسرع..

ترتجف الجبال صائحة:

ـ في البدء كان الله..

أنتم، مثلي، تسمعون الصيحة.

وأنا، مثلكم، رأيت ما يتحرك في عيون فاطمة وخالد:

مخيم "جِنين" المحذوف، المتدحرج إلى الموت كما يتدحرج العدم إلى الوجود. أبرياء عطشوا فشربوا من مياه المجاري. أبرياء مرضى بالقلب والسكريِّ والضغط والكلى. أبرياء طرق الجنود المحتلون أبوابهم وأجسادهم بالرصاص فسالت أرواحهم على الجدران والأرائك والأرض وشاشات التلفزة. قوات الاحتلال ثقبت بطون الحوامل ورؤوس الأطفال والرجال والنساء والعجائز والشجر وأرواح المشاهدين. أناس بلا ذخيرة ولا طعام ولا ماء، يدعون الله بأنفاسهم الأخيرة، بينما الصهاينة يفتكون بهم بأحدث الأسلحة.!!!!

حينها، وتحديداً، في اليوم العاشر من حصار جنين وقصفها، لم يقبل "يوسف أحمد ريحان" فكرة أصدقائه:

ـ البسْ زيّ امرأة وغادر، نرجوك يا "أبا جندل".

ـ لن أترك المخيم أتفهمون؟

وصرخ ثانية وألفاً:

ـ لن أهرب، لن أهرب، لن..

يصرخ فتنبت كل صرخة شجرة برتقال في تل الزعتر. يصرخ، ومثل الكثيرين، يظل يقاتل بجسده المتحرك من وراء جدار إلى سطح بيت إلى زقاق صامت مذهول. يرمي حجراً، يرمي روحه، يرمي اللعنات عليهم وعليهم.. يقرأ سورة "الأنفال".. يشتبك معهم فيركلونه بأحذيتهم وأسلحتهم..

الوطن المستوطن في الروح ينزف ويصارع، يدافع وينزف..

ومثل جمرة متمردة يعتقلونه مع من اعتقلوا، ثم يرمونه بالرصاص مع من رموا..

النزيف

.. ..

. ..

.. ..

... ...

..

. .

النزيف بلورات تحلم بالضوء. ورمادها أبجدية ستفرد أجنحتها الملونة. هي لا تشكّ بأن النهار، قريباً، سيمر من هنا.

النهار،

بعد نار،

يمر من هنا..

فاطمة ترفرف بروحها متملصة من جسدها الذي صار سنبلة لا يعرفها الفناء. قد يظن العابر أنها سنبلة محنطة من أيام الفراعنة، خرجت من هرم "خوفو" لترى الحياة الثانية المنقوشة على الجدران، أو المنشودة في "كتاب الموتى".

سيحدث أن تصبح السماء ذهبية لأربعين يوماً كلما صادفت لحظةُ موت فاطمة تاريخَ الأرض.

السنبلة رأت جثة جدي "محمد" مع جثة "محمود طوالبة" مع جثث شهداء آخرين تنشطر في الهواء بين الرماد والشظايا والأصوات والصمت المتكسر بيوتاً، أرواحاً، أمهات، شباناً، أطفالاً، صحوناً، أوراقاً، جثثاً تحلم بعد موتها بمدفن يستر عراءها ويشهد على مذابحهم.

ما زالت كل جثة تشارك بقية الشهداء في الدفاع بأجزائها السفلية المقطعة، وأجزائها العلوية المحترقة. ولا دليل على فتات الملامح سوى بندقية قديمة هنا، وساق هناك، وجمجمة مهشمة لم تكن هنا أو هناك..

دموع السنبلة تسيل من مخيم جنين المدمر إلى خيام نصبت حديثاً على أرض مجاورة سموها "مخيم العودة". ستصير الدموع سرواً وصفصافاً وزيتوناً وصنوبراً وزيزفوناً، وتصير جبالاً تتقافز، وزوابع نيران تدور، تدور...

السنبلة ترفع رأسها من بين حبال الغسيل المشتبكة مع القماش الممزق مع بقايا الأبواب والنوافذ والألعاب والأجساد والرماد والطوب والأغصان والزجاج، مع بقايا صرخات الرعب والموت والاستغاثة، مع صوت السماء الذهبية:

ـ يا أرواحنا الطاهرة لا، لا.. تتخلي

عن جمالك.

من بين الأنقاض،

فجأة،

تظهر غابات من فراشات ونجوم وفصول.

مروحياتهم "الأباتشي" ودباباتهم "المركافاه" وصواريخهم الذكية المحمومة تتجه برعب إلى الفراشات والنجوم والفصول

وتقصف، تقصف، وتقصف..

الدويّ يتكسّر..

وآثار نابلس تصيح:

ـ منذ ثلاثة آلاف عام وأنا أقرأ عليكم أنفاس الأجداد. حجارة بواباتي وأزقتي ومساكني كتبٌ مطوية. بين حروفها أعشاب قديمة وأزمنة متكلسة وأنفاس بشر مروا متحدثين عن "هوميروس" و"جلجامش" و"موسى" و"محمد" صلى الله عليه وسلم. بين كلماتي ما زالت ترنّ خطوات عيسى عليه السلام فتتوهج الأجراس وتشع المغارة.

تخشع الآثار مع نبضات المدائن مع أصواتنا البيضاء مع ذاكرة الصخرة وهي تتلو: **(**سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير**)**.

أتكوّرُ في الرحم الأزلي شاردةً في أسئلة الدم والعدم.. القصة تتكور مثلي. فنحدق في بعضنا المرئي وبعضنا اللامرئي، وبغتة، كائن من نور ملائكي يعبر الفضاء فاتحاً عباءته الزرقاء على جراح المعنى والمكان والزمان. لو كان ملاكي الأخضر لما ارتعشت الرسوم المنقوشة على جدران جميع الكنائس.

صوته الطاهر يملأ الكون:

ـ سينصركم الله كما نصرني وابني.

الصوت رياح راعفة،

وراءها، تقشعرّ الأزمنة، وأحداقها تسكب دموعاً تصير أنهاراً تتخذ مسالكها في الأرض لتقدم للبشر الحياة.

وراء الحياة الراجفة،

العذراء عليها السلام تبسط ذراعيها في الهواء، فيهطل الياسمين الأحمر والأبيض والأزرق على فلسطين.

الملائكة تنثر الياسمين الملون، فتبدو المدائن لوحة فسيفسائية معلقة بأعمدة نورانية تسحبها إلى الأعلى.. لو رآها "مايكل أنجلو" أو "بيكاسو" أو "ليوناردو دافنشي" أو غيرهم، لما استطاع أي منهم أن يعبّر عن ميلانها التجريدي المرتعش بأحوال صوفية وسوريالية.

فلسطين ترتفع.. وعلى الأرض، لا نرى سوى ظلالها تساند المدافعين عنها وهم يقاومون بعبوة ناسفة أو سكين أو حجر أو جسد.

دباباتهم تتقدم قاطعة الأرواح والكهرباء والأوكسجين.

طائراتهم، وصواريخهم، تقصف مياهي البدئية..

أنزوي في أحوالي.

دمائي تتملص من النيران.

ودموعي تحفر في مشيمة الكلمات زمناً من انفجار وياسمين وجلنار.

تصطلم الحكاية.

الشعلة الجالسة في أعماق الظلمات ترتفع مضيئة. في كل لهب من ألهبتها يتلألأ وجه شهيد أو شهيدة **(**منهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر**)**.

لا أتوقع كيف كان الفنان "مصطفى الحلاج" سيرسم هذه الشعلة:

هل بموته الذي صار لوناً في لوحاته؟ أم بإيقاع اللحن الموسيقي الأول لـ"نينوى"؟

موجة من نار ودوار تلتف عليّ حبلاً سريّاً.

النار سيمفونية محمومة باللهب تتساءل:

كيف يبيحون لأنفسهم التدخل في شؤون الدول الأخرى؟ في استقلالها؟ في حكامها؟ في طريقة دفاع شعبها عن روحه وأرضه وماله وأجداده وهويته؟ ألم يشعروا أنهم حوّلوا الحرية التي يتبجحون بها إلى قناع يلونونه في عيد البربارة، عفواً، في عيد المبكى.. عفواً، في كل مجزرة تفتح شهيتهم على الرقص فوق أشلائنا؟

ماذا لو أن إسرائيل احتلت أمريكا؟ وحين ستقاوم أمريكا المغتصب بالحجارة هل سترضى بأن يقال عنها "إرهابية"؟

الأقنعة التنكرية تتناثر كالزبد وتسقط في النار..

أدوخ مع الموت، فأبتعد إلى خاصرة أمي اليمنى علّني أحظى بشيء من الاطمئنان.. ملاكي الأخضر يهدهدني، لكنّ الموت الذي يرقص بيني وبيني يقول:

ـ بعد الاجتياح الكبير، وجدوا ما تبقى من جثث الشهداء مليئاً بياسمين أزرق وأحمر وبنفسجي. عرائش الياسمين أثارت جنون الإسرائيليين، فوجهوا رشاشات مدافعهم وطائراتهم ومصفحاتهم على الجثث المزهرة، على الأشجار والغيوم والبحار.. الجميع رأى أصابع مضيئة ترفع الأرواحَ إلى ضباب أخضر، أخضر..

هناك في الأعالي،

الأرواح طيور بيضاء وحمراء وفضية وزرقاء وخضراء وذهبية ترتفع غير مكترثة باحتجازهم للحياة والموت..

وهنا،

في فلسطين،

القبور ممنوعة عن الأموات! وسيارات الإسعاف ممنوعة من الدخول! والبعثات الإعلامية ممنوعة من مغادرة الفنادق!!!..

أتبعثر.. أشتعل.. أتشظى في أحوالي وأسعل مع الموت من الدخان..

سيحدث أن:

يفقد النبي المنتظر صبره على هذه المجازر المجنونة، فيهبط من الأعالي الزرقاء مخلّصاً ومصلّياً في الأقصى.

سيحدث أن تمحو جراح الياسمين عن الليل العتمة وتضيء في "بيت لحم" و"مدن الخضر" و"بيت جالا" ومخيمات "الدهيشة" و"عايدة" و"العزة"..

تضيء..، وتضيء كأنها النجمة المتعبدة في المغارة لحظة فاجأ مريم "عليها السلام" المخاض.

أتلوّى في مياه الرحم لاكزةً أمي. روحي تؤلمني وهي تختلط مع أنين جدتي "آمنة" مع أصوات الدمار مع نشيج فاطمة وخالد مع صمت محفور على الضباب مع أرواح منقوشة

على الدخان والماء والنار.
قذيفة هائلة تسقط،
فأتدحرج وأفتح عينيّ راكلةً أمي بقوة أكثر.
من بين الشظايا يتلألأ صوت جدتي نشيجاً قديماً جديداً:

يا رايحين عَ جِنين　　نعشي معاكم راح
يا محمّلين الحنين　　فوق الحنين جراح
كل مين نزيفو معو　　وأنا رمادي راح
يا ربي نسمة هَوا　　تعيد الهوى للروح..

قذيفة هائلة تسقط،
فأتلوّى بين أشلائي و... أتشكل من جديد..
اللهب زنار حنون..
والسماء تسحب من جسدي ملاكي الأخضر محلقة به بين الرَوْح والريحان والرياحين إلى أعلى وأعلى، وأعلى..

أظنني غفوت مبتسمةً كزمن لا يفنى.. سمعت صوتاً مجهولاً يزغرد قائلاً:
ـ بيننا وبين النصر كلمة سرية.. النصر هو أن يكون كل منا "عمر بن الخطاب" و"صلاح الدين" و"عز الدين القسام"..

الأصوات الزرقاء تردد:
ـ بيننا وبين النصر حلم أحمر وملاك أخضر.

الأصوات تتلاطم في مشيمة الرماد..
هل حركت شفتيّ لأقول شيئاً؟
ربما..،
لكنني نسيت ما سأحكيه. اعذروني، فطعم ماء الحياة لذيذ وهو يرويني من كأس ذهبي.
كل شيء سيتغير..
لا الليل سرمد ولا النهار..
العتمة مولوجة في الضوء، والضوء مولوج في العتمة..
الجحيم يتكسر..

والشمس والقمر سيلتقيان..
فبأيِّ
نهار للنهار
أيها الإنس والجن تُكذبان؟..

q q

أغنية منفية.. لبغداد

وفاء علي الخطيب

بعد سنين من التسللِ خلسةً إلى الرصيف، لشراء ما تيسر من الكتبِ وأشرطةِ الغناء، وتسقطِ بعض أخبار بغداد، التي أودعتْ دجلة صندوقَ عواطفِها..التقيتُه على كورنيش النهر، متأبطاً همَّه وقليلاً من هياجِ الدهشة، وقد ارتدى بذلةً بنية اللون فضفاضة أظهرتْ نحولَه. رمقني بنظرة أثارتْ فزعي، ثم تمتمَ عدةَ كلماتٍ، قبل أن يبادرَني السلام:

- مرحباً، أظنُ بأننا التقينا، منذ مدة أليس كذلك؟
- ربما ..
- هل أنتِ بخير؟
- لعلني، وأنتَ ؟
- الحمد لله، ماذا تفعلين في مثلِ هذه الساعة؟
- كما ترى.. أتمشى.
- هكذا وحيدة، ألا تخافين؟
- ماءُ دجلة يمنحني الأمان.
- حقاً، من تكونين؟
- سحابة.
- أهو اسمُكِ؟
- تقريباً، وأنتَ؟
- اسمي صولجان، إنه اسمٌ نادرٌ ومثيرٌ للضحك أليس كذلك؟ ولكنكِ فاتنة أيتها الصبية، هل لي أن أعلمَ طبيعةَ عملِك؟
- أعمل مدرسةً لمادةِ الموسيقا، وأنتَ؟
- أنا أعملُ في المساحة.
- أيةِ مساحة؟
- مساحةِ الأراضي والعواطف والحريات، ومساحةِ بعض الأفرادِ، وأشياءَ أخرى.

- كلامٌ كبير! ما الذي جاء بكَ إلى حينا؟
- جئتُ أبحثُ عن لحنٍ لأغنيتي.
- أغنيةٌ في هذا الخراب؟
- أغنيةٌ بغداد، لقد نظمتُ كلماتِها وأنا في المنفى، لم أسألكِ عن سببِ مجيئِك في هذا الجو البارد، هل جئتِ تبحثين مثلي، عن نغمة؟
- لا، جئتُ أبحثُ عن فكرة تلائم ما حصل البارحة.
- البارحة؟.. البارحة.. آه.. الحذاءُ المنتظر.. هل عثرتِ عليها؟
- ليس بعد.
- في الطريق؟ آسف لهذا التدخل، لكن الأفكار.. وأشار بأصبعه إلى رأسه..
- أوافقكَ أستاذ صولجان، إلا أن الرأسَ يتوه في بعضِ الأحيان بحشوِ أفكاره، فيطيبُ له أن يعيدَ ترتيبَها، كي يقوى على قيادتها، وهذا يتطلبُ هواءً نظيفاً، وشيئاً من الهدوءِ والطمأنينة، وإلا جرفتْه إلى حيث لا يدري، لهذا آتي إلى دجلة لأتعلمَ منه الصبرَ والتجدد، والحكمة في إطلاق الأحكام. قلتَ لي بأنكَ كنتَ في المنفى، لماذا؟
- لقد نُفيتُ لأنني أحببتُ العراق، وسوفَ أموتُ دفاعاً عنه. كان أمامي طريقان، إما الموتُ، وإما الهجرة، لم يتسع الظرفُ آنذاك لأيةِ حكمة، كنت متخفياً حتى عن ذاتي..
- ولا زلتَ.. آسفة، لا أقصد.. نحن جميعاً، نعتمر قبعة الخفاء، ربما لهذا ضاع العراق.
- لا بد من كشف النقاب عن كل شيء..
- لكن، كشف النقاب يـ..
- أكملي، كلامُك يعود بي إلى البدايات..
- لا شيء.. لا شيء، الحديثُ طويلٌ، ومربك.. يلزمه وقت، وأنتَ مشغولٌ في قياس المساحاتِ التي ذكرتَ، وفي كتابةِ الأغاني، وتبحث عن لحنٍ لأغنيتِك الجديدة..
- أعلمُ بأنكِ تلمحين إلى عجزي عن أداءِ كلِّ هذا الذي ذكرتِ، لكن، تعلمين يا عزيزتي، بأن الظرفَ لا يسمحُ بالعملِ الجماعي، لهذا، يغني كلٌّ منا على ليلاه.

عن أيةِ ليلى تتكلم؟ قلتَ بأنها أغنيةٌ مهداةٌ لبغداد..وبغدادُ تعني الكثير. حدّقَ في مياهِ دِجلة، ثم في الفضاءِ وقال:

تتباعدُ ذراتُ الزمنِ مئاتِ سنين
يوحشُها الضجرُ..
فتقتربُ
في حزمٍ ضوئية ..
وجوهٌ تتبادلُ بعضَ ملامحِها
ووجهي..
في فيءِ سؤالٍ
يُبقي ملامحَه عربية..

- مشروعُ أغنيةٍ جميلة.
- سأقدمُ اعتذاري لبغداد، ربما كنتُ قد قسوتُ عليها.
- كثرتْ الاعتذارات المقدمة لهذه المدينةِ الخالدة، فهل ستصفح..؟
- بغدادُ أكبرُ من الحقدِ، لأنها أمُّ المدن، ثم لا تنسي بأن مياهَ دِجلة تغسلُ جراحَها كلَّ يوم..

أخذَ يعدلُ هندامَه، ليخفي انفعالَه. تراءى لي بشعرِه المنفوشِ، وثيابه الرثةِ، كبغداد التائهة، الهاربةِ من ظلّها، بل خيلَ إلي، بأن ذعرَ عينيه، يوشكُ أن يرددَ، صوتَ عويلِها المثقلِ بتواقيعِ الريح. لم أستطع أن أمنعَ نفسي عن البكاء.

- كفى! أرجوكِ كفى.ابتعدَ عني قليلاً، وكأنه يريد أن يلتقطَ لي صورةً، وأضافَ: يبدو.. أنني وجدتُه، لحنيَ المشردَ.. إنكِ هو يا سحابة، أنتِ حديقةُ ألحاني المسحورة، أرجوكِ، فيّئي شِعري بظلالِ أنغامِك، لِمَ لم نلتقِ من قبلُ، يا سحابة؟ لعنَ اللهُ الغربة، هل تعلمين ما هو معنى كلمةِ "غربة" في لغةِ أجدادِنا السومريين؟ تعني نكرة، فما حالُ الغربة إن كانتْ نفياً؟ الإنسانُ المنفي لا شيء، وأنا كنتُ هذا اللاشيء، تصوري! قلتُ وأنا أجففُ دموعي:

- القانونُ يملي عليكَ البقاءَ قيدَ المراقبة، حذارِ!

أنا لا أخافُ أحداً، الوحيدُ الذي يملكُ مراقبة ذبولِ إرادتي هو أنتِ، أتعلمين يا سحابة، بأنكِ وردةٌ من خدِّ الشمس، في ظلامِ مسائي البارِدِ هذا؟ اقتربَ مني خطوتين، لكنني استدرتُ مبتعدةً عنه قال:

- لا تخافي، لربما أصبحُ حديقةً لغنائِك، أسمعيني شيئاً من الغناء يا "سلامةُ" قلتُ أمازحُه:

- أحبُّ الغناءَ على طريقةِ الأولين " أورنينا " مثلاً ..
- كما تشائين، المهم أن أسمعَ صوتَكِ، هيا.
- عليكَ أن تُسمعَني اللحنَ أولاً.
- على طريقةِ " زرياب "؟
- ليتكَ تفعل.
- أراكَ عصيَّ الدمع، شيمتُك الصبرُ   أما للهوى نهيٌ عليكَ ولا أمرُ؟. أردتُ الدخولَ في جوِّ الغناء، وأمُّ كلثوم، هي خيرُ من يُشبعُ هذه الأمنية.

لا عليكْ، من حقِ الفنانِ أن يخلقَ جوَّه الإبداعيَّ الخاصَ به. تابعَ الغناء: معللتي بالوصلِ والموتُ دونَه..

عدتُ، وصوتُ أم كلثوم يترددُ في سمعي: إذا مِتُّ ظمآنَ فلا نزلَ القطرُ.. ولكن!. جررتُ حطامَ أسئلتي إلى بيتِنا المشتعلِ بالبحثِ عني، لكنني لم أجبْ عن أي سؤالٍ، أو نعتٍ، أو تهديدْ، بل جلستُ في الظلمةِ، أفكُّ رموزَ تسكعي..

في مساءِ اليومِ التالي، اصطحبَ معه بعضَ الأدواتِ والأجهزة، وراحَ يعلمُني ، عبرَ

زاويةٍ سريةٍ، من مرصدِ الكوخ المزروع على إحدى الروابي البعيدةِ عن العمران، كيفية حسابِ حجمِ الصراخِ المكتومِ في البيوتِ وكثافته، وكمية الرعبِ المدفونِ تحت الأشجارِ والصخور..دربَني على قياسِ زوايا الذلِّ المختبئِ في كهوفِ الخوف، وعلى أبعادِ النيّات الخبيئةِ منها والمعلنة.. ثم أشعلَ سيجارةً، وعبَّ منها نفساً عميقاً. تنهدَ بمرارةٍ، كأنه يعترفُ في حضرةِ رجلِ دينٍ، ثم قال هامساً:

- هذه إحداثياتُ الضربةِ القادمة.. التمعتْ عيناه ببريقٍ عجيبٍ، أفقدَني السيطرةَ على حواسي لبرهةٍ، ترددتُ خلالها في أن أستأذنَ وأعودَ إلى البيتِ، لكن بوصلة فضولي أجبرتْني على انتظارِ النتائج، ارتعشتُ خوفاً حين هبَّ واقفاً، وحاولَ الإمساكَ بيدي قبل أن أبعدَها.قال بما يشبه أمرَ المحبين:

- هيا استعدي، سنشهدُ بعدَ قليلٍ، انهيارَ بعضِ الأبنية، وربما نتمكنُ من تخليدِ تلك اللحظةِ، بالتقاطِ بعضِ الصور .

- عن أيةِ أبنيةٍ تتحدث؟

- الأبنيةِ، التي يتمُّ فيها طبخُ بعضِ الاتفاقيات.

- اتفاقيات؟ بين مَنْ ومَنْ؟ أوه..لا تنسَ بأن الاتفاقياتِ الكبيرةَ، يتم طبخُها في الخارج، أما هنا، فهي تصنَّف، لتقدمَ وجباتٍ باردة..

- جبناء.. خونة..يعقدونِ اتفاقياتهم السرية في أقبية الذل والاستعطاف، لكنهم واهمون، لن ينعموا بشيء.. سننشرُ كلَّ خيباتِهم.

تناهى إلينا دويُّ انفجارٍ متقطعٌ، من الجهةِ المقابلة، فأخذتُ أتكورُ، وأقتربُ منه.

- لا تخافي، يجب أن نتعوَّدَ على هذا.

- أنتَ تعلمُ بأن جلَّ الضحايا، عراقيون مساكين، أتساءل عما سيكون عليه حالُ أطفالِنا، وهم يكبرون في هذا الجوِّ المرعبِ؟ انفجرَ بوجهي غاضباً:

- عانينا في المنفى، والآن نعيشُ مشردين، من أجلِ مستقبلٍ يليقُ بأطفالِنا، هل تشككين بإنسانيتِنا؟

- معاذ الله، أنا لا أشككُ، ولكن، حين نسمع ونرى آثار بعض الجرائم، نشككُ بإنسانيةِ الإنسان، مع ذلك علينا أن نتذكرَ المدنَ التي استبيحتْ من قبل، لا شيء يجعلُنا عظماءَ، سوى الألمِ العظيم! يا صولجان، هكذا يقول " دي موسييه". لِمَ لا نتَّعظُ من تجاربِ الشعوبِ الأخرى؟

- دي موسييه، آه، تذكرينَني بهؤلاء الظرفاء، لكنَّ الألمَ عامٌ، وشاملٌ يا سحابة، لقد اصطادَ الخرابُ كلَّ شيء..كلَّ شيء.. حتى الإبداع. أجبتُه وفكرةٌ أخرى تلحُّ عليّ:

- الإبداعُ نورٌ، لا أحد يقوى على اصطيادِه، ما هذا المنطقُ يا أخي؟ أنت مشتتُ الأفكار، لقد ندمتُ على تعارفي معكَ، ظننتك تُخرجُني من سجني، يبدو أن سجنَك أكبر!

- ماذا تقصدين؟ حسناً سأردُّ عليكِ بلغتِكِ الجميلة، على الرغمِ من أنني نسيتُ كلَّ ما تعلمتُه.. اسمعي "إن لم تستطعْ أن تجعلَني سعيداً، فامنحْني قليلاً من ألمِك" هكذا يقول أحدُهم، ربما كان "شيلر" هل أعجبَكِ هذا القول؟

- طبعاً، ذاك هو الطريق الوحيد، لتوحيد الألم، لم تعد المكابرة تجدي.

- أمطريني بعضَ حنينِكِ إذن يا سحابة، أسقي حروفي العطشى، كي أنطقَ بحديثٍ آخر، فراشاتُ عيونِك تعزفُني لحناً جديداً، لكن.. أين أغني معكِ؟ لا بيتَ لدي، لا شيء لدي، قال عبارتَه الأخيرةَ بصوتٍ مرتفعٍ، ترددَ صداه، لبرهةٍ، استعدتُ خلالَها رجعَ صدى أصواتِنا، على جدرانِ منزلِنا العاري من الأثاث، حين هُجرْنا أولَ مرةٍ..اختبأتُ خلفَ ظلالِ كلماتي، لأقتنعَ بها، قبل أن أسمِعَها له:

- الخلاصُ الحقيقيُ، يكمنُ في الهروبِ من الذات، لا بد من نظرةٍ محايدةٍ وشاملة لما يجري..يبدو أنه لم يسمعْني، لأنه أجهشَ ببكاءٍ مريرٍ، بخَّرَ جميعَ اعتذاراتي، وفتحَ صنبورَ دمعي على يباسِ الحزنِ، وعلى بعضٍ من بهجةِ لقائي، بمنْ يضفرُ البكاءَ معي بشريطِ فرح.. قلتُ كأنني أحدثُ نفسي:

لكم آلمني تكلفي بكل هذا.. بحثاً عنكَ.. أو هروباً منكْ!

هل هذا بعضُ ألمكِ؟ اهربي إلي.

أنا لا أريدُ أن أهربَ، قلتُ لكَ بأن خلاصَنا كامنٌ بالتخلصِ من بعضِ ما نحملُه في صدورِنا.

طيب، زيديني بعضاً من ألمِكِ المقدس، فبعضُ الألمِ، يجلو القلوبَ..يطهرُ النفوسَ.. يسترجعُ صرخةَ الولادة..

بغدادُ تصرخ.. أتظنُّها صرخةٌ ولادة جديدة؟..

- نحن نعملُ على إنقاذِ الجميع، منذ عدة أيامٍ، هرّبنا عدداً من موظفي هيئاتِ الإغاثةِ الدوليةِ، حين حاول مرتزقةُ الاحتلالِ خطفَهم، تشدَّقَ البعضُ بما فيه الكفاية، عن عراقٍ حرٍّ، وشعبٍ سعيد، ثم اكتشفوا الديمقراطية، لكنهم رُدوا على أعقابِهم قانطين، من الطبيعي في هذه الحالةِ، أن يتصدرَ التطرفُ المكان. إزالةُ الديكتاتوريةِ، ليست عمليةً تجميلية يا سحابة، حتى تلك، تستلزمُ تحضيراً مدروساً، وإلا أدتْ إلى الوفاةِ، كما نسمعُ باستمرار..

- لدي يقينٌ، بأن لحبِّ الوطنِ أشكالاً أجملَ من العنف، أرجوكَ، لن تعدموا الوسيلة.

- ومن قال بأنني مع لغةِ العنف؟ مع أن كثيرين يرددون: لا يفلَّ الحديدَ إلا الحديدُ.

- أنتَ شاعرٌ، والشاعرُ لا يستخدمُ أدواتِ العنفِ، ربما لأن أدواتِه تطيرُ به بعيداً.

- عن أي شِعرٍ تتحدثين؟ وعن أيةِ أدوات؟ لقد شوشتِ الخيبةُ رؤانا - كما تلاحظين- وأمادتْ تحتَنا أرضَ الكلام، فتعطلتْ جميعُ الأدوات. كفى أحلاماً، كفى.. لم أنم البارحة.. أشلاء "غزّة" في عراء كانون.. وقمة الكويت بالأمس..

والمصالحة؟ لم يسعفْني الوقتُ لسماع الأخبار بالأمس.

ساعات المصالحة تحتاج لشهر من الكلام، و..

- وماذا؟

لا شيء، نتحدث فيما بعد، ما الذي شغلكِ البارحة؟

أوه.. فيما بعد نتحدث. ضحكنا بصفاء لا يخلو من المرارة...

ها؟ هل نردُ على واقعنا بالشِعر والموعظةِ الحسنة؟ فيما تفتكُ فظاعةُ القتلِ والدمارِ بمستقبلِ أطفالِنا، ماذا سنتركُ لهم؟ نمني النفسَ بهذا الهراء، لا تنسي بأن طائرَ الفينيق غادرَ

أراضينا يائساً من غبائنا.لم أجبه، بل رحت أتعقبُ الغيومَ الهاربة من سياطِ الرياح العاتية، وأمواجِ الوادي المتلاطمة، وهي تتسابقُ باتجاهِ البيوتِ الطينيةِ المزروعةِ على ضفافِه..

لم نعبأ بصقيع ذلك اليومِ التشريني، بل غرقَ كلٌّ منا في صمتِ لحظاتِه المسروقة، قبل أن تفزعَنا حافلةُ ركابٍ كبيرةٍ، توقفتْ، على سفحِ الرابيةِ، التي كنا نقفُ عليها، أمرَني صولجانُ بالاختباءِ خلفَ حائطٍ حجريٍ متهدم، لكنني لم أمتثلْ، وجعلتُ أراقبُ الحافلة، التي نزلَ منها مجموعةٌ من الشبانِ والشاباتِ، وهم يحملون أجهزةَ رصدٍ جيولوجية، قلتُ له:

- لا بد من أنهم طلابُ رحلةٍ علمية، لكن توجسَه لم يغادرْه، إلا حين أشعلوا النارَ، ونصبوا الخيامَ، عند ذلك، أخذنا نراقبُهم من كوةِ الكوخ، بينما راحوا يغنون ويعزفون ويرقصون، قلتُ له:

- تعالَ ندعُهم لشربِ الشاي، وهاتِ السجلَّ، لنعدلَ بعضَ بياناتِ تشاؤمِكَ من هذا البلد، أجابني :

- تظنين بأنني قادرٌ على الانسجامِ مع هؤلاء المراهقين؟ لقد اخترتُكِ، لأن حزنَكِ يشبه حزني، وحلمَكِ خجولٌ كحلمي.

- أظنُ بأن هذا الجيلَ يضمرُ أحزاناً جميلة، وأحلاماً هي التي سترسمُ خارطة الوطن.

- خارطةُ الوطنِ لا تحددُها أهواءُ المراهقين، هؤلاء سريعو الذوبان مع أي جديد.

- الأفكارُ العظيمةُ يا صولجان، تظلُّ صامدةً، مهما تغيرتْ مناخاتُ الأهواءِ والمصالح، انظر إلى هذه السيول، إنها تجرفُ الطينَ، والحجارةَ الصغيرةَ، أما الصخورُ، فلا تقوى على حملِها، كذلك البروقُ، التي لا تهدم إلا البيوتَ المتصدعة، ثم فكِّر باسمِكَ، هذا الذي يتحدى الزمن، والذي أحببتُ! أجابني مازحاً:

- أما السحابُ فهو يتبخر!

- لكنه يعودُ بأشكالٍ أخرى، السحابُ هو كلُّ شيء! قال بحبورٍ طفولي:

- يعودُني سحابُك، عطراً، مطراً، طيراً، حباً، نغماً، هل تقبلينني نغماً؟

- شرطَ أن تقبلَني سجلاً جديداً.

- سجلاً موسيقياً، أم دفترَ مساحة؟

- نقسمُ الدفترَ نصفين، ما رأيُكَ؟ هيا ندعُهم.

- هل الوقتُ مناسبٌ كي نجهرَ لهم؟

- أرى بأنه الوقتُ الأكثرُ مناسبة على الإطلاق، عاد يغني:

- لا تسألوني ما اسمُه حبيبي.. أخشى عليكم ضوعة الطيوبِ

والله لو بحتُ بأيِّ حـــرفٍ.. تكدَّسَ الليــلكُ..ما أحلى أن يرجعَ الإنسانُ إلى ذاتِه! إلى أسراره الصغيرة

- فيروز.. عدتَ بي إلى شلةِ الدراسة..

- تغريني فيروز بالرحيل، فلنهيئ مراكبَه، لا بد من رحيلٍ آخرَ، برفقتِك هذه المرة يا سحابة.. اليومُ خمرٌ وغداً أمر..

في البيتِ، ارتسم طيفه وجهاً هائماً، ومقعداً، كدستُ فوقه ما تبقى من قصاصاتِ العيش، وكنتُ هرَّبتُ بعضاً منها، في ثنايا أغنياتي، التي عبرت أسوار مدنٍ دافئةٍ، تشبه بغدادَ المتلألئة في عينيه..

q q

المراجعات

بين إغواء وإغواءات .... غسان كامل ونوس

بشرى للتعايش والسلام للعالم .... د. سليمان الأزرعي

خليل بيطار ومحطاته الإبداعية .... د. نظمية أكراد

الضفة المظلمة: خوسيه ماريا ميرينو .... جينا سلطان

جدل الأضداد وظواهر العيش في قصص باسم عبدو .... د. فرحان اليحيى

تحولات المكان في مجموعة العصافير لـ (ياسين رفاعية) .... محمد أبو عدل

جهود المجامع العربية في تحقيق كتب التراث .... محمود الأرناؤوط

قراءة في "حكاية المهر دحنون" .... محمد قرانيا

قراءة في قصص العدد 455 .... محمد باقي محمد

حوار مع الشاعر الفلسطيني محمود علي السعيد .... فواز حجو

بين إغواء وإغواءات
قراءة
في النتاج القصصي لحيدر حيدر

غسان كامل ونوس

ليس التخويض في عوالم إبداع حيدر حيدر الأدبي بشكل عام، والقصصي منه خصوصاً، أمراً يسيراً، وليس الهروب من إغواء هذا التخويض وتعرّفه عن تقرّب وتمثّل أكثر يسراً؛

فحيدر حيدر ليس أديباً عادياً، أو كاتباً راهناً، ولا مبدعاً عابراً؛ إنه راسخ رسوخ صراع الكائن المعذب من أجل حياة أقل مرارة، وباق ما بقي النبض يضخّ السائل الأنقى، كي يخلّص الضفاف والقيعان من أدران الركود، ومخلفات الجريان..

وعلى الرغم من كثافة الغصات، وتكسُّر النصال على النصال، فإن هذا الكائن الثريّ العصيّ/حيدر يوالي انتثاره مضيئاً أركاناً موصدة، ومكتشفاً كنوزاً مرصودة لمن يغامر أكثر، يفكّر ويحلم ويرهص، ومعلناً عن حزم خضراء أخرى موقَدةٍ باحتراق لم يعد مكتوماً..!

ولعل هذا المورد الذي لا يفتقد الزيت، ولا يتردد في الإشعاع، مكافأةٌ لنا نحن معاصريه؛ فهل نستوعب ذلك ونقدره، هل نستحق؟!

لكأن ذاك الكبد الذي يولم منه لأبناء جلدته، ليتنبّهوا، ويستفيقوا، وقد طمى الخطب وغاصت الركب، لا ينضب مداده، ولا يهن، سرٌّ آخر من أسرار هذا المبدع الذي أشرع رؤاه وأحلامه ومعارفه، ومضى لتحقيقها في الشعاب الوعرة، والتضاريس الجاهلية!

خطا، وأبحر، أسرى، وبكّر.. ولم يكتفِ بالكَلِمِ والقلم، وما تخفّى وراء شعار، أو تخوّف من البوح، أو راوغ بالتسويف، أو تفنن في التسويغ؛ فقد سبق الكلامَ الإقدامُ، وكان الطّلْقُ على وقع الإطلاق وأصداء الفعل، فجاء الخَلْقُ حسناً، والجنى وفيراً، والخصب في ازدياد..

كتب حيدر عن ابن قريته ومنطقته وبلده، وكتب عن أبناء العروبة المقاومين لكل أصناف الإذلال ومشاهد الخيبة والخذلان، ومظاهر الخيانة في الحرب الأهلية اللبنانية، والحروب الأخرى المهزومة في مختلف الجبهات داخلاً وخارجاً، ماضياً وحاضراً، وكتب للإنسان في أي مكان من هذا العالم القلق؛ ولم ييئس من الكتابة، ولا من الفوز القادم، رغم المرارة التي جبلت قوله ذات زمن بعيد:

"آه آه متى تستيقظ هذه النائمة الجميلة؟!" (الفيضان ص ١٠٢)

*

في قراءة إبداع حيدر تُفتقَد الجهات، وتدور إبرة البوصلة بلا توقف؛ لأن في كل

سمت ما يغني، وفي كل امتداد ما يسمن، وليس من الممكن الإمساك الواثق بالهيكل المتخلق، وليس من محاولة مجانية، ولا من ملمح مزيف؛ وتحس، وأنت في محرابه، كأنما لدى حيدر جبلّة خلق معرفية، يقبض منها ما يَشاء ليشكل ما يُشاء: علوم، وعناصر، وخبرات، وتجارب، وحكايات.. تتجمع في مجمرة تقلّب الطينَ فيها أدوات سحرية حتى ينضج؛ في كل قبضة شيء من الحياة يلخصها، وقدر من التفاصيل يعرّفها، وخيوط من دخان تشير إلى أن هناك حريقاً لا ينطفئ؛ إنها متعضيات إبداعية في طور مختلف، يذكّر بالبدايات الكونية؛ حيث الغرين الدّبق والبرق والمطر، ويعرض العصر الحاضر الذي يتخلف؛ حيث: " .. في هذا الوقت كانت المدينة تشهد عبر طقوس احتفالاتها أفواجاً من المهرجين والنواحين والخطباء والقتلة والطغاة والخونة والحمقى والقاصرين والكذبة." (الوعول: قصة حالة حصار- ص ٤٤)، وينبئ بالمصير الذي ليس التدمير الذاتي سوى بعض تجلياته؛ كائنات تستنبط أشكال تمظهرها وتهيؤاتها من كياناتها وفق محمولاتها وظروفها ونفثاتها، وتختار أساليب تنفسها من نَفَسِها، وعليك التكيّف معها، لاستكناه بعض كنوزها، رغم أنها ليست غريبة، تحس ذلك، وليست طارئة ولا منبتّة، متأكد من ذلك، لأن لك فيها إيقاعَ نبضٍ وصدى وجع وطيفَ حلم، وليست بلا هوية أو انتماء. لعلك مشارك فيها دون أن تدري؛ ذلك هو أحد أسرار هذا الإبداع الذي يعزّ على من ليس لديه موهبة حيدر، وقدراته، وصبره، وتمرده، وحريته، وصمته، ومغامراته.. لا همّ إن قلّت الصفحات أو تكاثرت؛ ولا قلق من تفرع المقاطع واختلاف حجومها؛ ولا بأس في توزع العنوانات كلمات أو عبارات، أو غيابها؛ ولا مشكلة في استقطاب الشوارد، تنافرت أو تجاذبت، ولا في عرض الانفعالات، تشوهت أو استقامت، ولا في بثّ الأحاسيس رضية أو لائمة أو متهِّمة؛ ولا بدّ من موقف إنساني وطني قومي مقاوم، ولا مناص من تحمل التبعات والعواقب؛ وما أكثر من يقيمون الحدّ، أو يحاولون، يبحثون عن الأسباب، وما أقل ما يخيبون! لكن من يجني الثمار نحن قرّاءه، والأجيال القادمة، وما يشفع له الإبداع وسموّ الغاية والتوق إلى الدوام الكريم.

وما يلفتك في نتاج حيدر/ معظمه من أجل الدقة/ أنه يستطرد ويعطف ويقرر.. حتى لتظن أنه بات مكشوفاً ومألوفاً، لكنه سرعان ما يتكاثف ويتكوّر ويتغلّق، حتى لتظن أن أمامك مغاور أسطورية تحتاج إلى شيفرات لولوجها، لكن كلمات السرّ مبثوثة فيها، وعلى صيادها أن يكون في مستوى مقامها.



لا يحس القارئ الجدي لنصوص حيدر القصصية بالحرج أو التردد في القول: إن هذه النصوص تتأبّى على التصنيف أو التجنيس، ويمكن إطلاق توصيف /النثر الإيقاعي/ على معظمها، ولا يقتصر هذا التوصيف على السرد وحده؛ بل يشمل الوصف والحوار.. أيضاً؛ إذ تتداخل عناصر الكتابة وتتشابك، وتتناثر انزياحات واستنتاجات واستئنافات وتحورات وتساؤلات.. والحال هذه تضع أمر التوصيفات النقدية على المحك؛ بل في موقف صعب.

"كانت امرأة مصاغة من صخور البازلت المحروقة بالشموس الاستوائية، لكن حضورها كان أرقّ من العشب في أوقات الصيف السعيدة، لا الرجل كان مبالياً متى تأتي إليه، ولا هي تبالي متى تغادر. بينهما بدت الحالة كأنها استجابة للصرخة التي يطلقها دم الجسد وهو يتفجر". (غسق الآلهة: قصة غسق الآلهة- ص ٥٢)

في هذا المقطع أيضاً تناص إيقاعي مع القرآن الكريم".. لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار.."

وإذا كانت بحور الشعر قد استنبطت مما كان قد روي من قصائد، وتردد من أبيات

ومقطوعات، فلماذا لا يعكف النقاد على استنهاض توصيفات جديدة من هذا النتاج الثر والدفق النشوان والإشعاع المثير؟! هل حدث ذلك؟! ومن دون انتظار الجواب، أقول: إن هذا النتاج المميز إبداع خالد، لأنه ليس مرتهناً لحال أو موقف أو ظرف أو بلد أو جيل..

*

القص عند حيدر إيغال في مكان ما/ عالم ما/ غابة ما/ بحر ما/ جسد ما.. ثم التحرك داخله باتجاهات مختلفة لرصد المشاهد، ومراقبة العناصر، ومحاورة الأشياء والكائنات واستنطاقها لتحليل ما يريد، أو الإدلاء بما يفيد، من دون تحديد الغاية التي يمكن التكهن بها وتفهمها بالتبصّر والتفكّر والتفهّم والتمثّل؛ وحين تكون اللوحة قد امتلأت، أو قاربت على الإشباع من داخلها أو عبر الأطراف أو الأعماق أو المسالك المبتدعة، يكون الكاتب قد أدخلنا في المعمعة، أو استدرجنا إلى الحالة بلا استئذان، لندين أو لنتوفّز، أو نغيِّر، أو نسكن ونتخامد، حسب ما تكون قدراتنا، ووفق منسوب الكرامة ودرجة الرؤيا في آفاقنا التي تبدو مغبرّة!

" سدى كان العالم الآن، خرب، يتراءى مجرات تتساقط شهبها في الصحارى. من هناك كانت تنتشر رائحة الموت والدم؛ حيث سيتحول جنون العظمة إلى نيران من السطوة البربرية، تجتاح فيما بعد كإعصار أعمى سهب الروح في هزيع الزمن الأخير.". (غسق الآلهة: قصة طائر الموت- ص ٤٦).

ويمكن التوصل إلى أن هناك معادلة يصح إيرادها، تتعلق بإبداع حيدر حيدر، تترامح بين إغواء الكتابة وإغوات أخرى: الكتابة//الأنوثة/الخلق أو إعادة الخَلق/المواجهة/الصيد/المصير.

*

إن نصوص حيدر كالشلال المندفع من علٍ، تتوزع أمواهه عبر العتبات: الحادة والعريضة والمتطاولة والمخفية والغائرة والنافرة.. والتي تتدفق عبرها في تيارات أو خيوط أو قطرات.. ويحتم هذا على من يريد التشبع منها أن يقاربها غير هيّاب من البلل الموقظ والرطوبة المنعشة!

"يبدو أن ذاكرتي لا تعمل كما ينبغي. صوت موسيقا بعيدة تشبه الأنين تصدر من الطرف الآخر للذاكرة: شيء ما يموت في مكان بعيد" (الفيضان- قصة الزوغان ص٢٧).

*

ويمكن أن نضيف إلى ما ذكرنا بعض الخصائص التي تميز إبداع حيدر، غير مفرقين بين المضمون والشكل، لأن نصوص كاتبنا المميز أمثلة عن تواشج الموضوع بتشكله، ليقدم إبداعاً حقيقياً.

≤ التفلّت من التحديد والتلخيص؛ فهي كتابات تُتمثّل، أو تؤخذ بمجمل الحواس، لا تعوّض فيها صفحة عن صفحة، ولا مقطع يحلّ مكان آخر، ولا نص يبدو نافلاً؛ الجزء لا يعوض عن الكل، والكل لا يقتصر على كونه مجموع الأجزاء، على الرغم من أن القصص/النصوص تبدو متشابهة، وذات موضوعات متلاحمة؛ لكنها تتقارب وتفترق، تقترب وتبتعد، يتعذر القبض عليها، ولا تكاد تغيب عن المدركات؛ لأن في كل منها أصداء متمايزة الإيقاع، تزيد اللوحة غنى والمشهد ثراء وجِدّة وتفرداً، والوليمة طزاجة ونكهة ومذاقاً..

وتبدو النصوص كأسراب الطيور المهاجرة، أو كأسراب الأسماك، يختلف تشكّل طيرانها أو إبحارها كثافة وعمقاً وهيكلاً حسب التضاريس والأنواء، مع أن عناصرها معروفة، وأفرادها متشابهون.

≥ الجرأة والتحرر من إشكاليات القداسة والحياء والترفع المفتعل؛ فتطرح القضايا كما تتراءى على شاشة الخيال الوثاب أو الحلم المغامر، وكما تتخاطر الرؤى في آفاقه المتشاسعة، وكما تشير المنبهات الحسية الواعية منها وغير الواعية. وهذا ليس غريباً؛ أليست مشروعيتها تنبثق من أنها نتاج حياة حقيقية بكل أهوالها ومسراتها؟! أليست انفعالات كائن مقدام، لم يتردد، ولم ينسحب إلا ليعيد شحن العناصر وتحفيز الإرادات، وقذف السائل الحيوي في الأعضاء التي كادت تترمد؟!

إن مشروعيتها تتأكد من أنها ليست تلقيناً ولا تقليداً ولا تقرباً أو زلفى، وليست تهرباً أو شماتة أو سلبية.. ليست تكلفاً ولا مرافعة مأجورة؛ إنها رؤى، نهدات، لوحات، إشراقات، أمنيات، تكهنات.. منطلقة من الحياة، مبثوثة فيها، منذورة لنبضها الذي يجب أن لا ينوس أو يتلاشى.

≥ تماهي العلوم في الإبداع؛ وهي ميزة يكاد ينفرد بها أديبنا المبدع؛ فحيدر واحد من أدباء عديدين لديهم تحصيل علمي أو اهتمام بالعلوم المتعددة، اشتهروا في سورية والبلدان العربية الأخرى والعالم: عبد السلام العجيلي، عبد الرحمن منيف، تشيخوف.. أمثلة. وقد استفاد أكثرهم من ذلك بأشكال وأساليب مختلفة: سِيَراً وأحداثاً وتجارب وموضوعات ومفردات..

لكن الأمر لدى حيدر مختلف ومتمايز؛ فقد أدخل الأدب في مختبر العلم، أو نثر العلم في بيدر الأدب، فخرجت طينة تكتنز بجواهر المادتين؛ لا العلم يتفاخر بتخصصه ويتجرد، فيسرق الأضواء ويعكسها مشوشاً الرؤية، فتغيب الخصائص الأخرى، أو تتشوه، ويغدو النص مقالاً بلا روح؛ ولا يتدلع الأدب ويغتر فينفرش بلا سبب أو معنى، وتسود اللغة المقعرة أو السطحية المنفوخة.

فنص حيدر الذي يمتلك ناصية الأسَّين مشحون بمعارف العلم ومبادئه وتحليلاته وتساؤلاته واحتمالاته، ومشبع بالمعاني والخيالات والإشراقات عبر صياغة إبداعية متمكنة ومبتكرة؛ فيبدو النص حيوياً ناهضاً مكتنزاً واثقاً فياضاً، ذا كيان متماسك قابل للعيش في أزمنة مختلفة وبيئات متعددة.

ومن الكلمات الأثيرة للكاتب في هذا المجال: المحلول، المختبر، العضوية، المتعضية، التكوين، الغرين، البدء، الخلق الأول، المصل، الطيف، الطاقة..

≥ التداخل بين المعيشي والممكن والأسطوري والمتخيل؛ ويدل هذا على مقدرة الكاتب في صهر المواد المتوافرة من الحياة وما خبره منها، مع تلك التي يبتدعها خياله، ويتصورها، ويدخلها في مختبره الإبداعي، ليخرج منها نص عميق مختلف ثرّ إشكالي.

≥ الاحتفاء بالطبيعة؛ فصولاً وتضاريس وبيئة وظروفاً.. براً وبحراً وكائنات..

ولا يقتصر الأمر على حضور البيئة مكاناً للأحداث، وميداناً للحركة والنظر وممارسة الطقوس الحياتية في الظروف المختلفة؛ بل غدت حاضنة للأفكار، مؤثرة في تفاعلها؛ سواء أكان ذلك في الماضي، أم الحاضر، والمستقبل أيضاً؛ فالبحر للصيد والتأمّل والتذكّر والتساؤل، والصحراء والسهوب للتشرد والتأسي والبحث عن الألفة، والجبال والغابات للتخفي وإعادة النظر والتحول والانسحاب أو الكرّ من جديد.

القرية للعادات والتقاليد والوقت الممطوط، والمدينة للحروب والمواجهات والحوارات والحب والحركة والانفعالات الحدية. ولكل من هذه المواضع عناصرها وثقافتها وكائناتها وظروفها، تلك التي لا يبخل حيدر بإحضارها وتحميلها قدراً من المسؤولية في العمل الأدبي، مستفيداً من خبرته الشخصية، وثقافته، وقدرته على إضفاء الحيوية على الأشياء التي لا تخذله.

≥ الاحتفاء بالأنوثة؛ فالأنثى هي الشريكة الكاملة للكائن القلق في مختلف حالاته

وظروفه وأحلامه وأوهامه. قد تحاول ترشيد هوسه وضبط هذياناته، وقد لا تستطيع الوقوف في وجه مغامراته طويلاً، وقد تتجاوزه أحياناً، فلا تلبث أن تدعوه إلى مغامرات أكثر اندفاعة وخطورة وغموضاً.

والأنوثة في كتابات حيدر الوجه الآخر للذكورة، وقد تتبادلان المواقع؛ فيكملان تشكيل الكائن الذي انفصم منذ زمن عتيق؛ هل هي دورة الحياة تعود من جديد؟! ليس الأمر ببعيد التكهن؛ ففي كتابات حيدر ما يشير إلى ذلك، في أكثر من موقع، وأكثر من حالة.

وتتعدد انتماءات الأنثى: من الغجرية البدئية إلى القروية إلى المدينية إلى الإلهة.. وهي بنت البلد، وآسيوية وأفريقية وأوروبية، ومختلطة الأنساب القارية.

إنها معه في المقاومة، وفي الحيادية، وفي الخيبات. في المدينة المنكوبة بالدمار الأهلي والأرصفة الوعرة، ومعه في القرية الموبوءة بالعادات والخرافات والأوهام القديمة والمتجددة؛ ومعه على الشاطئ الشارد تأملاً وطقوس صيد، وفي الكهف المظلم العطن المهجور، والغابة المتكاثفة، والسهوب المتمددة.. معه في كل نزواته وهيجاناته، في الليل والنهار، في الحرب والسلم، في الحب والكره والانتقام..

إنها المعادل الحي للحياة/الموات، وبها ومعها يظل للآتي احتمال تحمّلٍ وأملٌ وانتظار.

≥ الانشغال الكوني؛ ويظهر ذلك من خلال التصريح حيناً والتلميح أحياناً إلى البدء وتشكل الخلق والغرين الدبق وشقوق الأرض والرعد والمطر، مع التذكير دوماً بإعادة التخلق أو التشكل إمكانية وضرورة، لدى المنعطفات المصيرية، كالحروب المدمرة داخلياً وخارجياً، وطغيان التسلط والفجور والفساد والقتل المجاني.

" وتتابع كالي: تحت الشجرة الوارفة جلست مايا الملكة القرفصاء بعد أن حجبها الخدم عن الأنظار بستار خاص، .. وما كادت تنهض حتى كان تحتها طفل تلقته أيدي أربعة من الملائكة في شبكة نسجت خيوطها من الذهب ووقف المولود فجأة وتقدم سبع خطوات، ثم صاح بصوت عذب: أنا سيد هذا العالم. وهذه الحياة آخر حياة لي. وفي اللحظة نفسها ظهرت اثنتان وثلاثون علامة في السماء والأرض، فحدث زلزال شديد، وانتشر النور في كل مكان، وهطل مطر خفيف على غير ميعاد، فتفتحت براعم الزهور وأكمام الثمر، وانتشرت الروائح الزكية فعمت الأرجاء كلها فاستعاد الأعمى البصر، واسترد الأصم السمع، وعاد الأبكم ينطق ويغني" (غسق الآلهة- قصة غسق الآلهة ص ٩٣)

≥ الملامح الأسطورية المتعلقة بإمكانيات خارقة لبعض الكائنات، وتحولات ممكنة في ظروف مختلفة، نفسية بالدرجة الأولى، وخلقية أيضاً، مع أمنيات وأحلام تتجاوز الحدود القريبة للكائن وشروط حياته الواقعية إلى أبعد من حياة آنية ومصير منتظر وشروط متفهِّمة، إلى هلوسات واستلهامات وتهويمات وهذيانات وحكايات وتهيؤات..

(التحول إلى صرصار- الوعول- قصة من هنا تعبر الحرب ص٥٩)

".. ثم روى كيف اشتاق ذات مساء إلى امرأة خطفها من مضارب البدو، نام معها فولدت له بنات وبنين تزوجوا وعمروا المكان. ومع الزمن ازدادت السلالة. كانت سلالة غريبة لا ديانة لها، ولا آلهة غير الريح والشمس والمطر والرعد، علمتها تحولات الطبيعة أشياء خارجة عن طقوس البشر المحيطين بها، من الريح أخذت الرسوخ وبناء منازل في الصخر، ومن الشمس تعلمت غرس الأشجار والكشف عن الينابيع، وعلمها المطر كيف تحرث الأرض وتزرعها، وأعطاها الرعد قوة ضاربة تواجه بها الغضب والفوضى والغارات المفاجئة" (الفيضان- قصة الفيضان ص ١٣٠)

≥ الاستفادة من التراث العربي والعالمي

عبر استحضار شخصيات تاريخية بأسمائها وخصائصها الحقيقية، أو الملمح إليها، (أبو ذر الغفاري، الجعد بن درهم، غيلان الدمشقي.. مجموعة الوعول- قصة الميراث ص٢٥، عقبة بن نافع في قصة حالة حصار ص٤٤) وحكايات ومقاطع من سير وكتب مشار إليها، ( ) أو مبتكرة متضمنة معاني وأفكاراً ذات أصول تراثية. ". (المسيح يتبرأ- الوعول- قصة: من هنا تعبر الحرب ص٥٩).

≤ الجنس في مواجهة الدمار؛ يتكرر فعل الجنس أو تذكُّرُه أو تخيُّله في أشد الأوقات حصاراً وقلقاً وخطراً؛ " تقول إحدى النسوة: هل تساءل أحدكم لماذا يتزوج الناس كثيراً في الحرب؟

- ليتداركوا الموت بالشهوة. يقول صديق المرأة.

الرجل الآخر يتحدث عن أمور غريبة كامنة في أعماق هؤلاء الناس الرافضين للحرب عن هروب الجسد من دفقة الألم نحو أوج المسرة، وعن احتفاء العضوية والتألق الروحي لمواجهة هذه الظلمة بنار الجنس." (غسق الآلهة- قصة غبار الطلع ص١٧).

≤ قسوة وعنف وشناعة تذكّر بأفلام الرعب، عبارات وصوراً وكلمات. والكاتب لا يتردد في الحديث عن القتلة والطغاة والبرابرة والمتوحشين.. وفظائعهم في مسيرة الحياة المعذبة، سواء أكان ذلك منذ زمن طويل، أم قصير، وفي العصر الراهن أيضاً.

"ورأى الجمهور بيوتاً فيها ناس تتحرك شفاههم بكلمات مبهمة، ثم رأى هؤلاء الناس يتوقفون عن الكلام بغتة ثم يتحشرجون ثم تسقط رؤوسهم فوق صدورهم ويصمتون إلى الأبد. وعرض الغرباء آلات خاصة وضعت خارج البيوت والغرف. كانت هناك أنابيب تمتد إلى داخل البيوت من الجدران أو السقوف وظيفتها امتصاص الأوكسجين من الداخل. كان الذين في الداخل يموتون اختناقاً بعد أن يتلوث الهواء بغاز الفحم الخالي من الأوكسجين."
(الفيضان- قصة البرابرة ص١٦٠).

" وما يزال جسدي مطوحاً تحت مجرات من المصل والوهج والتعرق والبياض والغبار"
(الوعول_ قصة الطيور الغريبة القادمة مع الفجر ص١٤). "وأرى في المنام أنني أذبحك.." (الوعول ـ قصة الوعول ص١١١)

≤ اللغة؛ أقنوم الأقانيم في إبداعات حيدر حيدر، وهي المرج السخي بنباتاته وأنداثه وإشعاعاته وأفيائه وكائناته التي لا تسكن ولا تتعب، كعاملات النحل، باحثة عن المفردات والاشتقاقات والصياغات التي تقدم المعنى المرجو برضا وأريحية وزهوّ وجدية وغيرية وانفعال؛ إنها البساط الطائر بالمشروع الإبداعي بكل انتصاراته وانكساراته، النسيج المتشبع بالأفكار والمعارف الحيدرية والمترع بالأحلام الإنسانية، والموشى بالأصداء التي تدوّم وتطوف تاركة المتلقي في حال من التأثر والمتعة والخيبة والأمل والإقدام والإحجام، لا يخرج منها بيسر، ومن قال إنه يود الخروج، أو يستطيع؟!

" الأنثى التي اقتحمت فجر الرجل الوحيد في هذا الشتاء البارد لاح وجهها الباسم بلون الزهر المريمي، المنبثق من فجوات حجارة التلال وأعشابها. كما عاصفة هوجاء صخبت، مالئة فضاء البيت باهتزازات سريالية خلخلت ذرات الهواء. الرجل المباغت، والمستكين قرب أبواب البحر اضطربت عزلته فتشرد الهدوء." (إغواء- قصة إغواء ص ٤٣).

وتتنوع أساليب القص بين السرد والوصف والحوار، مع التداخل والتواشج، وتتنوع الصيغ والجمل المشحونة بطاقة تخييل عالية، أو باستخدام عادي، وتدخل الحكاية كما يتدخل التناص إيقاعاً أو فكراً أو نصاً، فتتنوع النبرة، وتغتني اللوحة، ويمور النص بالحركة والحيوية والتشظي والانفلات في الأحياز والفضاءات والأمداء غير المحدودة..

ويمكن للمتابع أن يجد لدى حيدر اعتماداً على المعطوفات ليوسع أفق القارئ ويبعد المرامي: " كان المقهورون والمذلون والصامتون والشهداء والمسروقون والسجناء ينشدون أغنية عن الطيور والزنابق والأمطار والرعود والغابات والبحور الخضر." (الوعول- قصة الطيور الغريبة القادمة مع الفجر ص ١٨). .

وعلى الرغم من أن لديه قاموساً لغوياً زاخراً ومنوعاً من المفردات، فإن بعض الكلمات تبدو أثيرة عنده.

كما يعوّل الكاتب على تكرار الأفكار والعناصر والحالات في أكثر من نص تأكيداً لانشغاله الحميم والقلق، وبرهاناً آخر على أن لديه رسالة/ غاية/ قضية ليست هامشية ولا عابرة؛ بل هي متجذرة في التاريخ الإنساني الذي ينتمي حيدر حيدر إليه بشغف وفاعلية، ومرصودة للزمن القادم، الذي يأمل الكاتب ويرهص ربما بأن فيه الخير والعدل والإنسانية، وهو ما يسعى إليه بكل توقه واحتراقه.

وبعد؛ فحين تحاول الكتابة عن كتابات حيدر حيدر يفترض أن ترتقي إلى مستوى إبداعه، أو تقاربه، وليس هذا يسيراً؛ إنها محاولة تطمح إلى ذلك، ولا تدّعيه؛ ويكفينا أجراً شرف المحاولة للاقتراب من لآلئ هذا المبدع المميز العزيز الذي يستحق كل احترام وتقدير وتكريم.

***

[33] ***أعدت هذه المادة بناء على المجموعات القصصية التالية:***

الفيضان- دار الحوار- الطبعة الثالثة ١٩٨٦

الوعول- دار الحصاد- الطبعة الثانية ٢٠٠٠

غسق الآلهة- ورد- الطبعة الثالثة ٢٠٠٠

إغواء- ورد- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

[33] ***وألقيت في حفل تكريم قرية الكاتب له ضمن فعاليات مهرجان حصين البحر مساء ٢٠٠٨/٨/١٠.***

q q

بشرى للتعايش والسلام للعالم
(تعايش الثقافات) للألماني (هارالد موللر)
ترجمة: الدكتور إبراهيم أبو هششهش

د. سليمان الأزرعي

خلال العقود الأخيرة من القرن المنصرم وأوائل القرن الحالي، وإثر انهيار المعسكر الاشتراكي تعززت النزعات العنصرية في أمريكا وأوروبا وظهرت الكتابات الفكرية والفلسفية التي تحلل حركة التاريخ على أساس صراع بين الحضارات.. ومن بين أبرز الكتابات التي ظهرت في هذا الاتجاه كتاب (فوكوياما) نهاية التاريخ وكتاب (هنتنغتون) صراع الحضارات. وكلاهما بنى أفكاره واستنتاجاته على أساس أن لا تصالح بين الحضارات والثقافات، وأن الصدام واقع لا محالة، والأمر مسألة زمن. وأن ما يطفو من صراعات على سطح عقود القرن العشرين إنما كانت صراعات وتسميات خادعة. ولكنها في جوهرها صراعُ ثقافاتٍ وحضاراتٍ أخذ تسمية الصراعات الطبقية حيناً والأيديولوجية حيناً آخر، غير أنها في جوهرها كما يؤكد (هنتنغتون) صراع ثقافات لا غير. وضرورات تاريخية قدرية ولا مناص منها كما يؤكد (فوكوياما).

ولقد استندت الرأسمالية العالمية الجديدة وإداراتها إلى كتابات المذكورَين كأساس فلسفي يبرّر النزعة العدوانية للإدارات الأمريكية الجديدة، وكذلك لمعظم إدارات أوروبا التي أجرت مناقلاتٍ فجّةً ومكشوفة في مواقفها وسياسات بلدانها، بما خلق مقاربات لم تحدث من قبل بين أوروبا وأمريكا. ولم تتوقف تلك النزعات العدوانية أو يخفف من اندفاعها الأعمى سوى ذلك الانهيار الكبير الذي شهده الاقتصاد الأمريكي وتبعه البريطاني بالإضافة إلى اقتصاديات معظم أقطار العالم التي شهدت هزّات اقتصادية متفاوتة، وسعت إلى علاجها

بأساليب تخديرية متفاوتة أيضاً. ولكنها لن تؤجل حركة التاريخ ومصيريته كما هي نبوءة ماركس وشبنغلر وغيرهم..

ولقد ساهمت تلك الكتابات التي ازدادت ضراوة بعد أحداث سبتمبر، ساهمت في وضع الأساس الفلسفي والمعرفي لتسميم الأجواء الدولية وتبرير النزعات الحربية والتأديبية التي جردتها الولايات المتحدة وأحلافها ضد بلدانٍ من الشرق الإسلامي. كما ساهمت في حرف المواقف التقليدية الأوروبية من قضية التواصل الحضاري مع الشرق، وبالتالي موقف أوروبا من قضية الصراع الشرق أوسطي وحقوق الشعوب أطراف الصراع..

وفي ظل شيوع تلك الكتابات (المباركة) من الإدارات العدوانية، أصدر المفكر الألماني (هارالد موللر) كتابه الكبير (تعايش الثقافات) الذي جاء على شكل مشروع مضاد لهنتنغتون، يحمل عنواناً مضاداً تماماً (تعايش) بدل (صراع). وهكذا جاء كتاب (موللر) الذي ترجمه إلى العربية الدكتور (إبراهيم أبو هشهش) (دار الكتاب الجديد المتحدة: ٢٠٠٥) ليشكل مخالفة مرورية مباركة في نظام سير الكتابات الفكرية العنصرية والعدوانية في أمريكا والغرب الأوروبي.

إن أهمية كتاب (موللر) لا تكمن في أنها مخالفة مرورية جسورة في هذا المجال وحسب، وإنما لأنها تحمل رؤية نبيلة ونظيفة ونزيهة لما يجري في عالمنا اليوم من صراعات. إضافة إلى ما ينطوي عليه الكتاب من قيمة علمية وفكر فلسفي وقاد قام صاحبه بإماطة اللثام فيه عن الجوهر العدواني الاستعماري الجديد لتلك الكتابات.

وقبل أن نكشف عن جوهر كتاب (موللر) وأهميته لا بُدَّ من أن أشير إلى الجهود المباركة للمترجم الدكتور إبراهيم أبو هشهش الأكاديمي الذي قدم للمكتبة العربية عدداً محترماً من الأعمال الفكرية والأدبية المترجمة عن الألمانية، إضافة إلى هذا الكتاب الذي نحن بصدده. فقد ترجم أبو هشهش عدداً من الأعمال القصصية من الألمانية المختارة بعناية وبالاستناد إلى ذائقة نقدية وإبداعية، وتنتمي إلى أكثر من جيل أدبي، وأكثر من مدرسة إبداعية.

وإضافة إلى ترجماته الأدبية، فقد قدم أبو هشهش إلى المكتبة العربية عن الألمانية كتاباً آخر لا يقل أهمية عن كتاب (موللر) هذا، وهو كتاب (السجلّ الأسود للنفط) الذي يكشف فيه عن المستور في الصراعات الدولية والإثنية، ويعرّي فساداً ما بعده فساد للنظم النفطية وعملائها وشركائها ومروّجي بضاعتها والمتاجرين بها.

أما كتاب (تعايش الثقافات) الذي ترجم إلى سائر لغات العالم بما فيها الصينية والكورية والتركية، فهو الأكثر أهمية من بين ترجمات أبي هشهش. ذلك أنه يُعد بنظرنا المشروع الأكثر جدية في مواجهة مشروع (هنتنغتون) القائم على التبشير بصراع الحضارات، والمستند إلى حتمية الصراع بين الغرب والشرق الإسلامي، والشرق عموماً.

إنه الكتاب الأهم عالمياً للرد على الدعوات البائسة والعنصرية الاستعلائية التي لا تخدم فكرة تعايش الأمم، وإمكانية استمرار الحياة بسلام على الأرض.

ويتكوّن كتاب (موللر) من أقسام أربعة. كلها مهمة. ولكن القسم الأول منها هو الأهم. لأنه يتضمّن جوهر أطروحته الفكرية المضادة لهنتنغتون والتي لخصها (هنتنغتون) برؤيته لحتمية الصراع بين الحضارات، واستناده إلى خلاصة ما توصل إليه من أن التاريخ العالمي يدفع الآن – بعد مرحلة القوميات والأيديولوجيات – الثقافات العالمية لتصادم بعضها بعضاً، وتعمل ضد بعضها بعضاً لا محالة..

وفيما يرى (هنتنغتون) أن العالم سيشهد تحالفاً كنفوشوسياً إسلامياً يلوح الآن في الأفق، ويهدد الذاكرة الجمعية للشعوب والأمم الغربية، فإن موللر ينفي تلك الحتميات، ويؤكد

عكسها عبر مئات الأدلة المعاكسة، التي تؤكد أن الصراعات القائمة داخل الثقافة الواحدة، إنما هي أضعاف الصراعات القائمة بين الثقافات العالمية، التي بالغ (هنتنغتون) باكتشافها والإشارة إليها وتوكيدها، ورسم لها الخرائط المحددة والبارزة بخطوط واضحة وحادة.

وفي معرض ردوده الشافية والدامغة، يرصد موللر العوامل (الثقافية) و(الإثنية) التي تقف وراء النزاعات (العنيفة) و(الكامنة) في الأجواء الدولية عام ١٩٩٦، ليجد بأن العامل الثقافي يقف وراء اثنين وثلاثين نزاعاً عنيفاً شهدها العالم ذلك العام، فيما يقف العامل (الإثني) داخل الثقافة الواحدة وراء تسعة وسبعين نزاعاً عنيفاً.

أما على صعيد النزاعات (الكامنة)، فيجد موللر أن العامل الثقافي يقف وراء خمسة وثلاثين نزاعاً، فيما يقف العامل الإثني وراء تسعة وسبعين نزاعاً.. وهكذا فإن العالم الثقافي بمجموعه يقف وراء سبعة وستين نزاعاً عنيفاً وكامناً، فيما يقف العامل الإثني وراء مائة وخمسين نزاعاً عنيفاً وكامناً. وهذه النزاعات الإثنية بنوعيها تكون عادة داخل الحضارة والثقافة الواحدة. الأمر الذي ينسف عملياً نظرية (هنتنغتون) وغيرها من الفلسفات التي تقوم عليها النزعات العدوانية والعنصرية من أساسها، ويعيد للبشرية الأمل بتعايش الثقافات وليس بصراعها وصدامها...

ولتفكيك تلك المنظومات والألغام المنثورة بين الثقافات وداخل الثقافة الواحدة مما يقف وراء الصراعات الحضارية والإثنية من مسببات، يطرح موللر حلوله الديمقراطية على مستوى العالم، وكذلك على مستوى الثقافة والحضارة الواحدة ليصل إلى حلول ديمقراطية وعادلة لكل تلك الأسباب الإثنية والثنائية ومتعددة الأطراف. فيطرح ضرورة التصالح مع العالم الإسلامي، ويضع لها الآليات. كما يطرح الشروط الموضوعية للتبادل الاقتصادي ودور المنظمات غير الحكومية، وإصلاح الغرب نفسه، وحلّ مشكلة المرأة في العالم، وضرورة إدماج روسيا، ودعم قوى الضغط البيئي. ويؤكد مطمئناً الغرب بأن لا مؤامرة من جهة روسيا والصين والإسلام ضد الغرب.

وقد خصّ (موللر) المجتمع والدولة الإسلامية بدراسات معمّقة ومنصفة. كما وضع لمشكلاتها كلَّ الحلول والوصفات المختلفة، ولكن ليس من بين كل تلك الوصفات الحربُ والعدوان والحملات التأديبية. وهنا تتجلى النزعة الأخلاقية والإنسانية لفلسفة موللر..

ويستطرد (موللر) للحديث عن عملاق آسيا وقواه الكبرى، روسيا والصين واليابان والهند أيضاً، في الوقت الذي يشير فيه إلى أنه لا يوجد منطقة أخرى في العالم ـ باستثناء الشرق الأوسط ـ تحتشد بهذا القدر من النزاعات الإقليمية بين الدول (ص١٥٨). ثم يدعونا إلى التمعّن في صفحة واحدة من كتابه فيقول وهو أستاذ العلاقات الدولية في جامعة فرانكفورت ومدير مؤسسة أبحاث السلم والنزاعات في فرانكفورت. يقول موللر: بين أوزبكستان وطاجكستان خلاف على أكثر المناطق خصباً وهو وادي فرغانة. وتتصارع باكستان والهند على كشمير فيما تتنازع بنغلادش مع ماينمار على الحدود، وكذلك تايلاند تتنازع مع ماليزيا وأندونيسيا وصراع آخر بين ماليزيا وأندونيسيا على برونيو الشمالية. وهي بدورها تتنازع مع الفيلبين حول إقليم شاباه، وحدودها البحرية مع بروناي وفيتنام غير مرسّمة.. ولليابان مطالبة لدى روسيا حول جزيرة كوريل.. أما الصين فهي على نزاع حدودي مع كل ما ذكر الخ..

وإزاء كل ما ذكر يلتمس (موللر) جميع الحلول من مرجعية الحوار وليس الاقتتال. الأمر الذي ينحّي مرجعية الاقتتال والصراع والصدام، إن على مستوى الحضارات أو على مستوى الحضارة الواحدة. ويركز موللر على

دولة القانون وسلطة الشعب كمفتاح أوّلي لكل مستغلِق.

في نهاية المطاف، وبعد كل تلك التحاليل والمعالجات المعمّقة، يطلق موللر هتافه: "أيها الغرب، إلى أين تمضي؟"، ليشكل بهذا الهتاف تحذيراً صارخاً وفضائحياً لكل النزعات العدوانية التي تهدد السلم العالمي وتسمّم الأجواء الدولية وتعزّز العنصرية والعدوان.

q q

خليل بيطار ومحطاته الإبداعية

د. نظمية أكراد

يذكر الأستاذ خليل البيطار في محطات حياته أنه عمل معلماً ومدرساً في المدارس الإعدادية والثانوية وصحفياً، ونشر قصصاً وقصائدَ ومتابعاتٍ نقديةً، وله مجموعةٌ قصصيةٌ للكبار بعنوان "رؤى العاشق".. ولكن جهده في الكتابة انصب على قصص الأطفال واليافعين، لأن الكتابة لهم لها نكهةٌ اكتشاف عوالم ساحرة، وله في هذا المجال:

1 ـ الغيمة المستكشِفة "قصص للأطفال" تضم تسع قصص قصيرة، وتقع في ثلاثٍ وثمانين صفحة من القطع الصغير ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب عام 2001.

2 ـ الصديقان "قصص لليافعين" مصورة، تضم ست عشرة قصة قصيرة وتقع في ست وخمسين صفحة من القطع الكبير ـ منشورات وزارة الثقافة عام 2006.

3 ـ ويشير إلى مجموعة للأطفال بعنوان "شجرة الكينا" وافقت على نشرها وزارة الثقافة.

تُعنى مداخلتي هذه بما كتبه للأطفال والفتيات، ولأنه لم يتَح لي أن أطلعَ على "شجرة الكينا"، فإنني سأتوقف عند بعض قصص مجموعتَيْ "الغيمة المستكشِفة" و"الصديقان".

الغيمة المستكشفة:

هذه القصة التي حملت المجموعةُ عنوانَها، تضفي على غيمة بعض الأنسَنة من خلال صفات وتصرفات ومشاعر وعلاقات.

سمعت الغيمة طفلاً يحلم بجولة حول العالم، فقررت أن تقوم بهذه المغامرة، وتكتشف ما لم يكتشفه سواها من أصدقائها الصغار ونظيراتها الغيمات.. فتتزود لرحلة طويلة ترفض أن يتدخل فيها أحد، وقد "كانت الغيمة تسعى إلى تأكيد حقيقة لم يؤكدها أحد قبلها، وهي أن الغيوم تستطيع أن تفعل أكثر من البكاء، وأن الوهم السائد عن الغيوم بأنها لا تجيد شيئاً سوى ذرف الدموع والشكوى والتأوُّد والسير المتثاقل، لا صحة له، فللغيمات دور في الاستكشاف والتنقية والمساعدة والمؤانسة وكشف الزيف"(1).

أسلمت الغيمة نفسها للريح التي طوَّحتها من سهل إلى جبل، ومن صحراء إلى محيط، ومن مكان إلى مكان، ومن قارة إلى قارة، وفي أثناء ذلك كانت الغيمةُ تتواصل وتتفاعل على نحو ملائم لأفقها وتطلعاتها مع الطبيعة والمخلوقات والأشياء والناس، وتفرح بالأطفال الذين تجدهم في حِلها وترحالها، تشاركهم مشاعرهم وتعطيهم الهدايا، وتتعاطف مع الذين يعانون. وحين تمر بصعوبات ومخاطر، أو تصل إلى حدود التيه والضعف والخوف

من الإخفاق، تفعل فعل الباحث المستكشف العامل المتواضع.. "كانت تغوص في التساؤل: هل هي الوجهة الصحيحة؟ هل تتحقق تقديرات الساخرين؟ كيف أواجه عيون الأطفال إذا أخفقت؟ وهل يحتمل أحد حكايات الإخفاق والهزيمة؟"(2) وكانت بذلك تستمد قوة وشجاعة، وتستدعي من داخلها دوافع ومحفِّزات، لتستمر في رحلة الكشف والتحدي، إنها تسأل لتهتدي وتعرف، والسؤال مفتاح المعرفة، والمثابرة والصبر على الصعاب سبيل النجاح، وبذلك تقدم الغيمةُ للأطفال دروساً ونماذج من السلوك تُحتذى.

ويشاء المؤلف لغيمته أن تتعرض لما يتعرض له بعض الناس في بعض البلدان من ضيق وتضييق ومنع وقمع، عندما يتجاوزون الحدود من بلد إلى بلد، ويجعلها تصمد وتتحدى وتتحايل، لتخرجَ من المأزق وتستمرَّ في رحلتها. وتستعمل السحر الموروث عن جدتها لتهرب من السجن الذي أودعت فيه بتهم منها "تهديد الاستقرار وخرق المعاهدات"(3).

وحين تصل في تطلُّعها الاستكشافي إلى معرفة أسرار الحياة في منطقة القطبين، تتجه نحو هذا الهدف، وتقطع مسافة في ذلك الفضاء، وترى الناس والأطفال وقسوةَ الطبيعة من حولهم، وتغوص في الثلج الكثيف.. تقرر أن تعود متذرعة بدوافع الحنين إلى أصدقائها.

تبشر الريحُ بعودة الغيمة، وتستنشق السهولُ والهضابُ رائحة نداها.. و"يُطِلُّ موكبُها محمولاً على عربات الريح". وهنا يقدم لنا المؤلف موكباً أرضياً حيث يقول: "كانت الهدايا كتبَ حكايات مزينة بلوحات جميلة، وعلباً فضية ملفوفة بشرائط بيضاء، تحملها عرباتٌ مائلةٌ إلى البياض، تجرها جيادٌ بيض، ويقودها رجالٌ بلحى بيضاء وقلنسوات فضية"(4). وهكذا يشاء لموكب الغيمة العائدة من استكشافها أن يكون. وحين تصل إلى أصدقائها الأطفال الذين غادرتهم في محطة انطلاقها الأولى، تحار كيف تشرح سر غيابها الطويل، وتفسير أسباب تأخرها(5)، مع أنها أعلمتهم عند انطلاقها أنها تذهب في رحلة استكشاف طويلة، ورفضت اعتراضهم على سفرها ذاك، قائلة: "أنا أقرر ما أريد". في النتيجة تفرح بلقائهم، "وتنسى من خلال حكاياتهم ودعاباتهم تعبَ الرحلة وألمَ الفراق"(6)، ويفرحون هم بلقائها.. وتلقي إليهم بعض الخلاصات التي تعلمتها: "أن تكون أكثر حرصاً على مواعيدها، وأكثر اهتماماً بأصدقائها"(7).

أما خلاصةُ الخلاصات التي توصلت إليها من تلك المغامرة وبعد طوافها البعيد، هي أن العالم مستكشَف تقريباً، ولكن عالم الإنسان يحتاج إلى مزيد من الاستكشاف. يفرح الأطفال بعودتها، ويسعدون بهداياها، ويقدمون لها بدورهم هدية هي "طفلُ ثلجٍ بعينين زجاجتين، وأنفٍ أحمرَ، وقلنسوةٍ بنية"(8).

هذه القصة التي حملت المجموعةُ عنوانَها، تضفي على غيمة بعض الأنسَنة من خلال صفات وتصرفات ومشاعر وعلاقات.. صحيح أنها لا تكمِّل أنسنَتها بالنطق والحوار المباشرين، والتفاعل الحر مع الصغار، لأن المؤلف ينوب عنها بالإبلاغ سرداً، ولكنها تحمل بعض ما يحملونه من مواصفات. ومن مظاهر تلك الأنسَنة التي أضفاها المؤلف على الغيمة في القصة ما يأتي في قوله: ".. تمزق رداءُ الغيمة وشالُها، وتجرحت قدماها، وتاهت مرات كثيرة"(9).

وأود أن أسجل في نهاية قراءتي لتلك القصة بعض الملاحظات:

1 ـ كلف المؤلف غيمته.. "حمل رسائل رقيقة إلى القاطنين في الأجرام البعيدة"(10). ومن المؤكد إننا لم نتيقن بعد من وجود قاطنين في الأجرام البعيدة.. وأن من يركب الطائرة يرى أكثر الغيوم ارتفاعاً تحته بمسافات كبيرة، فكيف تحمل الغيومُ رسائل إلى الأجرام البعيدة وهي لا تستطيع تجاوزَ جاذبية الأرض..؟ والمعلومة هنا ذات حساسية علمية ومعرفية.

2 ـ أوقف المؤلف الغيمة على بعض

الحدود، وأدخلها السجن، بتهم منها "تهديدُ الاستقرار وخرقُ المعاهدات"(11)، وهذا لا يصمد أمام منطق الطفل، ولا يقنعه، ولا يقدم معطى ينسجم مع رحلة الغيمة، بل هو إضفاء سياسي مباشر لا ينسجم مع نفسية الطفل وسياق النص.

3 ـ تذكرنا الغيمة، في بعض تصرفات ومواقف، بـ بابا نويل"(12) وهي تتصرف تصرفه مع أطفال المنطقة القطبية.."..تقديم قفازات صوفية، وكتبَ حكايات ملونة وقطعَ حلوى"(12). ويتراءى لنا وجهه في قول المؤلف: "وراحت مخيلاتُهم ترسم وجهَ الغيمة الباسم، وعربتَها المندفعة صوب ربوع الوطن"(14). وفي قوله: ".. وكانت الهدايا كتبَ حكايات مزينة بلوحات جميلة، وعلباً فضية ملفوفة بشرائط بيضاء، تحملها عرباتٌ مائلة إلى البياض، تجرُّها جيادٌ بيض، يقودها رجالٌ بلحى بيضاء وقلنسواتٍ فضية"(15).

4 ـ إنه يجعل غيمته ذات انتماء لمنطقة، وذات صداقات لأطفال في تلك المنطقة.. والغيمة حرة من أي انتماء مناطقي، وصداقتها، كما أشار في رحلتها، تشمل الشجرَ والوردَ والتلالَ والطيورَ والبحارَ والصغار.. فهل هي يا ترى إلى المحدودية تنتسب، أو إلى العالمية تصير.؟ ولا سيما بعد أن شاء المؤلف أن يعيدها الحنينُ إلى أصدقاء محددين في منطقة محددة.!(16).

5 ـ قال المؤلف: "أطل موكب الغيمة محمولاً على عربات الريح، لم تكن مسرعة، لكن الشوق دفع عربتها"(17). وكان في السابق يتكلم عن عربة لها تحملها الريح، فأي التعبيرين يختار لقارئه الطفل، ولكل منهما مرتكز منطقي في الحامل والمحمول يختلف عن الآخر.؟! عرباتِ الريح أم عربتَها، وما الذي يدفع العربة الريحُ أم الشوق.؟ وفي موقع آخر ينقلنا المؤلف مع الغيمة وأدواتِها من عربة يدفعها الريح إلى عربات تجرها الخيول ويقودها رجال بقلنسوات؟ وهو بذلك لا يثبِّت صورةً مميزةً وموحدةً لغيمته المستكشِفة.

الصديقان: من مجموعته التي تحمل العنوان ذاته:

فقد قنفذ فروته وأصبح عرضة لغوائل الطبيعة وهجمات الأعداء والطامعين.. وأخذ يتوارى عن الأنظار ويهرب من أي طائر أو حيوان.. حتى الأفعى التي كان يرصدها ويقتلها أصبح يهرب منها خوفاً من أن تبتلعه. شكا أمره إلى الأرنب والسلحفاة وغيرهما، ونصحته السلحفاة أن يسأل الراعي عن فروته التي فقدها، فقصده وشكا إليه أمره وطلب مساعدته. عزف الراعي على شبابته لحناً شجياً فتجمعت حوله النعاج وقصدته حيوانات أخرى وطيور. جاء الغراب فقدم إليه فرو القنفذ هدية وشكره على ألحانه الجميلة. فرح الراعي، وقدم للقنفذ فروته التي فقدها، وأوصاه أن يكون أكثر حذراً وألا يضيعها مرة أخرى فيعاني ما عاناه من جديد. شكر القنفذُ الراعي وأصبحا صديقين.

القصة تتقدم بصورة منتظمة وبخط مستقيم تقريباً من خلال سرد الراوي، والقارئ يتابع القنفذ في بحثه ودافعه الوحيد أن يعرف هل وجد القنفذ فروته. أما الصداقة بين القنفذ والراعي فليس لها أي مرتسم واقعي.. فلا القنفذ ممن عُرفوا بالتعلق بالموسيقا ولا بالرعيان في تنقلهم وعزفهم وتعلقهم بالطبيعة، ولا هم ممن يرون يصادقون القنفذ لكثرة الالتقاء به.. فهو في عالم وهم في عالم مغاير.. ولذا فإن الصداقة بين القنفذ والراعي ذات خيوط واهية. والقصة في النتيجة لا تقدم لقارئها درساً وعظة اللهم إلا الاستنتاج الذي قد لا يصل إليه الفتى والطفل من مثل من فقد ثوبه برد، ومن أهمل نفسه هان واستهدفه الذين كانوا يخافون سطوته.

العربة المركونة:

هي إحدى قصص مجموعة الغيمة المستكشِفة، وتتمحور حول عربة قطار أصبحت قديمة فتُركت في جانب من المحطة،

يمر عليها الوقت فتتآكل ويزيدها الإهمال هماً وهامشية. لم تطق العربة أن تبقى على هامش الحياة من دون عمل، فالعمل هو الحياة والتعلق به تعلقٌ بها، وقيمة الأشياء في فائدتها والمخلوقات في أعمالها ونفعها للمخلوقات الأخرى.

قررت العربة المهجورة أن تتمرد على واقعها، فتحركت نحو سكة القطار وتجاوزت مفصل السكة بصعوبة، لكنها وصلت إلى عربات عاملة مقطورة بعربة الرأس. تحرك القطار وأخذت العربة تهتز وتتمايل وتثبت.. لاحظها الأطفال فأقدم بعضهم على الوصول إليها، وجرَّأ وصولُهم آخرين، وراقبوا اهتزازها فأعجبهم وأصبح مصدر متعة وتسلية لهم. فرحت العربة بهم فرحها بعودة الحياة إليها.. إن وجودهم فيها يعني أنها تنفع وتخدم وتنضم إلى العربات العاملة. قادها هذا الوضع إلى تحريض العربات المركونة في جوانب المحطات على الالتحاق بالخدمة والسعي للارتباط بالقطار المتحرك، ففي ذلك خلاص من الإهمال والتآكل واليأس.. والتحقت عربتان أخريان، فشعرت العربة بقيمة جهدها، وثابرت على التحريض والتعلق بالعمل والحركة.

لاحظ ناظر المحطة أن عدد العربات يزداد، وأخذ يكرر "..لم نتلق أوامر بإضافة عربات إلى قطاراتنا، ولم تكن لدينا أوامر بإعادة مثل هذه العربات المثابرة إلى مواضعها.. مازلت إلى الآن أنتظر الأوامر."(18).. إنه لم يدرك أبعاد الموضوع ولا عمق ما انطوى عليه تعلق عربات مركونة بالعمل الذي يعني تعلقاً بالحياة.. فالحياة عمل والعمل حياة.

تلك هي الخلاصة التي يقدمها المؤلف للطفل في قصته العربة المركونة،وهي نتيجة تصل إلى المتلقي بسلاسة ويسر، وتتغلغل في نفسه حيث تفعل فعلها هناك في داخله.

أول الطيران:

فرخ عصفور تركته أمه صباحاً في العش وغادرت تبحث عن رزقها ورزقه، وفي أثناء غيابها شاهد العصافير تطير من حوله، ونظر فوجد الجو بهياً منعشاً، والخضرة المغرية تناديه، فقفز من عشه إلى غصن قريب، ومن الغصن إلى الأرض.. وعلِق في الأرض، حاول الطيران عدة مرات فأخفق، وحاول العودة إلى العش فلم يستطع أيضاً، وبحث عمن يساعده فلم يجد. جاء الليل واضطر إلى النوم خارج العش، كانت تلك المرة الأولى التي يقضي فيها ليلة خارج العش.. كانت تجربة قاسية جداً، وتألم كثيراً.. وكاد يقتله الخوف واليأس.. تذكر قول العصفورة له: "..تمر على الواحد أحياناً ظروف وأحوال لا يجد فيها من يساعده، وعليه خلالها أن يساعد نفسه" لاذ بورق وقش وبعض ما كان في المكان ليقي نفسه البرد وعبث العابثين.. وفي الصباح الباكر استأنف محاولة الطيران، وفي كل مرة يخفق فيها يجدد العزم على الطيران.. عشرات المحاولات وهو في مكانه أو قريب من ذلك المكان، يرتفع قليلاً ثم يهوي إلى الأرض.. أخيراً نجح في الطيران مسافة أبعد.. كاد يسقط، لكنه استعاد ثباته واستقام في طيرانه وشد من عزيمته، فرفعه الهواء إلى أعلى واندفع هو بثقة إلى الأمام.. إلى الأمام.. ووجد نفسه أخيراً بين من يطير بقوة في الفضاء الرحب. فرح وامتلأ قلبه الصغير بالسعادة، وأيقن أن من يصمم على أمر يبلغه، ومن تصادفه عقبات عليه أن يتغلب عليها بنفسه.. كان مزهواً سعيداً منتشياً يرى الأرض بسهولها وجبالها من تحته، ويرى نفسه عصفوراً مكتمل الصفات يحلق في الجو بمتعة ويرافق الكبار والأقوياء من جنسه ويشعر أنه منهم بثقة وأهلية واقتدار.

القصة مشوقة، والوصف فيها دقيق ومعبر وذو بعد يحرك مشاعر المتتبع، ومرافقة فرخ العصفور في أثناء مواجهته

الأزمات، وتغلبه على الإخفاق، وتجدد محاولاته الطيران حتى النجاح تبعث الثقة في نفوس الصغار وتشجعهم على المثابرة حتى يصلوا إلى تحقيق أهدافهم. والقصة توصل بفاعلية ما يريد المؤلف أن يقوله، من خلال الحدث وشخصية فرخ العصفور، بعيداً عن الوعظ المباشر.

من قراءتي للقصص التي أشرت إليها في المجموعتين، استخلصت الآتي:

أ ـ يستخدم المؤلف مفردات سهلة ويصوغ جملاً صحيحة، فيأتي أسلوبه ملائماً للقارئين الطفل والفتى اللذين يتدرجان في القراءة ويقتربان من صداقة مع الكتاب. وهذا أمر نحتاج إليه في زمن تراجع القراءة وضعف عناية كل من الأسرة والمدرسة بإقامة علاقة متينة بين الطفل والكتاب.

ب ـ وهو لا يخدم الحكاية في سرده الفني، ولا يعتني بها العناية الكافية لشد الطفل وتشويقه، وجعل هدف الكاتب من النص والفكر الذي يريد غرسه في الأنفس ينموان من داخل النص مع تقدم الحدث المحكي ويظللان فضاء التلقي الطفلي ويعززان أبعاد ذلك التلقي. وعندي أن الرسالة التي يريد المؤلف أن يوصلها للقارئ تبث بكل الوسائل الفنية في النسيج العضوي العميق للنص السردي، حيث توحي وتتغلغل وتفعل من الداخل أكثر مما تلقن وتعظ.

ج ـ يقدم المؤلف لقارئه سرداً متَحَكَّماً به من قبله هو، فلا يسمح لحدثه أن ينمو تلقائياً ولا لشخصياته أن تصنع الحدث وتطوره، وأن تقدم نفسها بحيوية ذاتية من خلال الفعل الفني. إنه يشرف عليها ويحكمها ويتحكم بها ولا يطلقها.. ويقدم خطابه من خلالها، فيأتي في بعد واحد ولا يعطي الأهمية اللازمة للأبعاد الأخرى.. وهنا نتكلم عن أبعاد تتصل بتكوين الشخصية وكيفية تحقيقها لأغراضها وتعبيرها عن خلجاتها الداخلية، وصنع الحدث ونمو الفكرة وشغف التلقي.

د ـ يقدم المؤلف لقارئه الطفل أو الفتي النتيجة أو الخلاصة، ولا يسمح له أو يتركه يستنتج من خلال تفاعل مشاعره وتعامل عقله مع النسيج الداخلي الخاص للنص الفني بمكوناته المختلفة.

هـ ـ يعتمد الأداء السردي، حيث يكون هو الراوي العارف بكل شيء والمنشئ الممسك بتلابيب النص، والنائب عن شخص القصة أو شخصياتها المتكلم باسمهم أو نيابة عنهم أو بالوصاية عليهم، والمتحكم بسير الحدث، والذي يملي على أشخاصه ومتلقيه ما يريد من رأي وفكر وتحرك.. فشخصياته لا تكاد تخرج من قبضة يده لكي تتحرك بحرية أكثر مدفوعة بمبادراتها التي تمليها بنيتها الفنية وفي فضاء خيالها الذي ينمو في فضاء المؤلف أو يساهم في توسيع آفاق ذلك الفضاء.

و ـ لا يحدد المؤلف بدقة المرحلة العمرية التي يتوجه إليها بخطابه بالدقة اللازمة، ولذا تجد في معظم قصص المجموعة القصصية "الصديقان" مثلاً خطاباً يلائم الطفولة بينما يقول المؤلف إن قصصها موجهة للفتيان.

الهوامش:

1 ـ الغيمة المستكشِفة ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب 2001 ص 16 ـ 17.
2 ـ المصدر السابق ص 18.
3 ـ المصدر السابق ص 32.
4 ـ المصدر السابق ص 37.
5 ـ المصدر السابق ص 36.
6 ـ المصدر السابق ص 24.
7 ـ المصدر السابق ص 39.
8 ـ المصدر السابق ص 39.
9 ـ المصدر السابق ص 19.
10 ـ المصدر السابق ص 18.

11 ـ انظر المصدر السابق ص .32
12 ـ انظر الصفحتين 33 و 34 من المصدر السابق.
13 ـ المصدر السابق ص .34
14 ـ المصدر السابق ص .36
15 ـ المصدر السابق ص .37
16 ـ انظر المصدر السابق ص .34
17 ـ المصدر السابق ص .36
18 ـ الغيمة المستكشِفة ـ ص 82 و 83.

❑❑

الضفة المظلمة: خوسيه ماريا ميرينو خرق عزلة الرواية وأسوارها

جينا سلطان

التذبذب بين اليقظة والنوم يفتح المجال أمام الشخصيات الروائية لأن تتخذ مكاناً غامضاً يقارب زخارف الكابوس وترتيباته الخفية، ومع هذه الحالة يتفق تعبير المتحف كمكان ملائم لتكديس الكائنات والأشياء المتنوعة وربطها بشبكة علاقات وثيقة ذات صبغة ضبابية، ثم إطلاق سبيلها لتنسج بحرية أوهاماً تعتلي متن المخيلة المخدرة بالدوار والهلوسة الذهنية التجريدية، وتغرقها في مياه الأحلام العميقة.

الضفة المظلمة للأديب الإسباني خوسيه ميرينو هي فعلياً عدة روايات متداخلة عن صيرورة الأحلام الغريبة وأفق التغيير الذي يطال الحياة من جرائها.

بطل "ميرنيو" الذي أبقاه عامداً مجهول الاسم، ولج متحفاً لمخلفات التألق الاستعماري في أمريكا اللاتينية، فاختلط عليه التداخل الاندماجي الغارق في الفوضى بين الكائنات الجامدة والأشياء الحية، وبدأت حساسيته تتحول وتمنحه شعوراً له طابع الواجب الذي يمزج بين النشوة والإكراه.

صورة في متحف تقدم وجها يشبه بصورة مطلقة وجه أبيه، والتوازي الذي لا ينتهي عند تناظر الوجهين فقط، يهيأ المتحف لينشر أمامه مرجعيات حياته الخاصة نفسها في تركيب مستحيل، مترع بالاحتمالية.

وكما لو أن الكلمات تولد من شخص مناظر ومتواز يستقر فيه، يطلب اللقاء بالرجل قريب صاحب الصورة، وإن لم يكن بهدف استثارة أية عواطف أسرية وإنما لتقصي الشك الخفي وهاجس الأحلام الغامض الذي اخترق تفكيره، كما لو أنه يمكن لذلك اللقاء أن يحدد المفاتيح المجهولة عن نفسه بالذات.

اقتصر تواصله مع القريب على التأمل النهم والتمعن المثقل بهواجس مسبقة غامضة، وانتهى اللقاء بسرد حلم الرجل الآخر حيث يستبدل غريب يشبهه كلياً مكانه في الحياة الطبيعية.

ودون أن يتخذ قراراً محدداً من جانبه كانت مسيرته تتجه ببطء في اتجاه معاكس للاتجاه الذي عليه أن يسلكه، وقد أوحت ثقته السرية بأنه يضبط وجهة مرسومة ومستوعبة في لا وعيه، وتحولت فكرة الحلم إلى نقيضها: إلى أنه خرج أخيراً من أحد تلك الأحلام الفظيعة المرهقة، وكانت لا تزال تتقاطع في ذهنه أفكار مزدوجة مقلقة، لكنه عندما استلقى لينام كاد أن لا يتذكر من هو.

لم يتوصل إلى النوم في اليوم التالي لتلبسه حياة الآخر، لكن تواصل الأرق أتاح له تنظيم ذكرياته وضبطها في ميقاتها الصحيح

وتركيبها في تواليها المضبوط.

ففي حكاية الخالة مارثيلنا عن الجندي الذي يبحث عن كنوز الإلدورادو كان هو في لبوس ذلك الجندي ومعه يدخل إلى معبد مهجور للإله الضب وينام ويرى كيف استبدل الإله الضب جسده بجسد الجندي النائم واستخدم جسد الجندي للبحث عن قرية يمكن له أن يجد فيها مؤمنيه وطقوس عبادته. في متوالية الأحلام نام أخيراً ورأى حلماً زخماً بدا له فصلاً جديداً من مغامرة أوسع بكثير يحدس تتمتها المؤكدة وإن كان غير قادر على تذكرها، وعندما استيقظ أبقته احتمالية الأوهام الحلمية قلقاً لوقت طويل.

اقترحت عليه زوجته رحلة إلى قنوات ساحل الأطلسي تخففاً من عبء الكوابيس، وهناك فاجأه أن يتداخل كل شيء مُدغماً بتلك الدقة في تجاويف روحه السرية، وعاد إلى الإحساس بأنه بفعل اجتماع الضوء والحر وكثافة المكان يدخل ذلك المكان بأمل قوي في التوصل إلى كشف ما.

على القارب جلس مع زوجته أمام الربان، ثم أصغى أثناء الرحلة إلى رواية الربان التي تتخذ بدورها حيزها الأساسي في الرواية المتشابكة.

كان الربان صبياً في السابعة عشرة من العمر، ممتلئاً بعاطفة حسبها ناضجة، حين كتب رواية بسيولة وثقة أذهلتاه، ثم تبين بجلاء أن كتابتها ستظل أمراً معزولاً واستثنائياً في حياته.

حساسية أديب يدعى "بيدرو بالاث" تجاه البشر والأحداث، رفعته إلى مستوى الناقد الذي يصدر قرار الفصل بحق الإنجاز الأدبي للفتى، والذي يبدو أنه كتب نفسه بنفسه.

تدور رواية الفتى في مكان غامض يشكل قاعدة رباعي الوجوه، وقع فيه غزو، والوجوه الثلاثة الأخرى يشكلها ثلاثة أشخاص: كل منها يواجه توجهاً مختلفاً؛ بحيث لا يمكن لأي من الثلاثة أن يعكس المشهد نفسه، ثم تلتقي القصص الثلاث المختلفة في النهاية، كما لو أنها تصل إلى زاوية التطابق، وتغلق الدائرة، بحيث يبدو السؤال الأكثر أهمية في نظر الشاب هو كيف يتوحد سلوك الشخصيات؟

يفرد الكاتب في الرواية نقاط علام ضبابية تخدر العقل، وتدخله إلى متاهات معقدة تطيل أمد الرؤية الملغزة للرواية، وتزيد من وعورة مسالكها، كرواية بالاث الملحقة التي تصف ثلاثة أيام من حياة رجل هاجر طلباً للثروة، لكنه عاش حياة بؤس وتحولت ذاكرته إلى مجرد حلم ظل عالقاً في ذاكرته.

يؤمن "ميرينو" أنه رغم الضياع المطرد الذي يتطلبه نقل الأفكار من الحدس إلى الورق، يفترض بالرواية أن تحافظ بعيداً عن القصة بحد ذاتها، على نبض حدس الكاتب الغريب والخفي نفسه.

في سعي محموم للتعرف على "بالاث" تقوده خطاه إلى "مارثان" ابن عم "بالاث" وممثله الشخصي، فيشعر الفتى وكأنهُ خدع بفظاظة حين يعرف أن مارثان هو مبدع شخصية بالاث بيدرو.

ثم يقتحم شخص المكان الذي يجمع الفتى بسوسونا، وهي موسيقية هاوية ترسم المناظر والناس، ويعرف عن نفسه باسم بيدرو بالاث، متهماً مارثان بالاستلاب الذهني.

يسلم الشاب مخطوط الرواية إلى بالاث، لكنه يختفي مع سوسانا تاركاً الرواية، فيعود إلى مارثان مستوضحاً.

يتوصل مارثان إلى مراجعة تحولات حياتيهما ويجد أن لها طابعاً روائياً، وأنها حصيلة هذيان لعوب، وكأن الشخصية الروائية تتمرد على ألعاب الخديعة الممارسة نحوها، مما يدفعها للإعلان صراحة أنها ليست سوى

ظل يتجرجر وسط هذيان الظلال. وإمعاناً في توريطنا في اللعبة التخيلية لميرينو يسمع ركاب القارب صوت ضجة معدنية كنقر على آلة كاتبة.

في مرحلة الاستراحة تأتي قصة "نونيا" رفيقة المراهقة في الزمن المتماسك للفتى، وتطل صورة حاجبين عرفتهما في مراهقتها، كانا قد دخلا على نحو خاص نطاق حياتها اليومية من خلال حلم تكرر لسنوات، ويتبين أن الزمن قادهما من الحب إلى الخطيئة والهزيمة، ومهد الوهم الذي فصل بين العاشقين كلعنة تكفير ليحتل مكانه في أحلام الفتاة في محاولة يائسة لتحقيق اللقاء المستحيل.

ويختم الربان المذهول قصته بأنه شاهدهم مجتمعين أثناء حفل تكريمي في اسبانيا: بيدرو بالاث ومارثان ونونيا وسوسانا.

يعود "ميرينو" إلى الزخم المرهق للبطل، ففي توالي الحلم الضبابي نفسه، كان مرة أخرى المكتشف الضائع والمنهوك في قصة الخالة مارثيلنا، وكان في الوقت نفسه الطفل الرشيق والخفيف.

كان مستغرقاً في الحلم بوعي كامل له وبإحساس ممتع بالراحة، ثم تبددت اليقينات الثابتة وبقي الشيء المؤكد الوحيد هو الإيغوانا الثابتة يتأملها طفل، والتمثال الحجري في المعبد وهو يتأمله مذهولاً.

توالي الرؤى والتحقق منها مرة أخرى، أبقته في حالة ترقب بهيج، وشيئاً فشيئاً راح يمتلك فهما أشد دقة: كان الطفل والرجل في وقت واحد، وبعد هنيهة كان الحيوان الحي والحيوان الحجري، وسرعان ما صار يشكل واقعاً وحيداً دقيقاً، ينخرط فيه الحيوانان الزاحفان والشخصان، أي "صارت المعرفة مطلقة"!

المفارقة أنه من بين شباك ذلك الحلم المتاهي وغير النهائي، انبثق إدراك شديد الوضوح باليقظة، فتفكيره والعالم المعدني والنباتي يشكل هوية واحدة، وإدراكها كان محجوباً بعبوديات مظهره البشري، لكنه متأجج فيه دوماً، بحيث نجح في التوصل في النهاية إلى لحظة إشراق تدله على أن ماء النهر هو ما يفكر في داخله، مثلما هي كذلك النباتات والحشرات والطيور وحتى الجبال الجامدة نفسها.

فجأة وعلى الرغم من ذلك الإحساس باللانهائية، أيقن أنه استيقظ.

الأفكار التي تفكر من تلقاء ذاتها، هي العنوان الفرعي الذي يمكن أن يُعطى للرواية المرتكزة على سديمية الأحلام ومنحدرها الوجودي.

ولأن الأدب هو تدوين آخر الأخبار، أخبار الرغبة، والضفاف المظلمة، لذلك ليس مستغرباً أن يكون كابوس البطل قد نسج من أمور كثيرة غير معقولة، وأن قصصاً منسية في أبعد رفوف ذاكرته قد وجدت مكانها هناك أيضاً، لذلك يلتقي زوجته السابقة سوس، وهي في طريقها للاحتفال بذكرى تأسيس أول إرسالية في المنطقة التي تُمارس فيها عبادة الزواحف.

عندما انتهت الرحلة كان قد وعى هويته تماماً، وانطفأ تفكيره المفتوح على احتمالات لا حصر لها، ووجد نفسه يجلس إلى جانب قريبه البعيد المقيم في ما وراء البحار، يجتران التفكير نفسه، والإحساس بأن كلاً منهما منفصل عن الآخر ومختلف، وأنه لا يمكن لشيء أن يحول دون لقاء كل منهما بحقيقته الخاصة.

في الطائرة وفوق العتبة الغامضة لحميميته الخاصة، فوق هوة ليست مشيدة من الأحلام والأحاسيس، بدأ يفكر بزخم في كتابه الجديد، وهو يعلم أن هويته قد صارت واضحة إلى الأبد، أياً كان الشخص الذي تشير إليه الوثائق.

كان متيقظاً أن أحلامه السابقة سكنته،

لذلك لم يستغرب الأخيلة التي هاجمته مجدداً عند دخوله منزله في اسبانيا.

يسلمه البواب رسالة من قارئ شاب يعبر فيها عن إعجابه الحار ورغبته في التعرف، ويحدث اللقاء بين البطل وقارئه في زمن فسيح على هامش الساعات والنبضات، في الزمن الذي يتطلبه اجتياز حدود الأحلام واليقظة، وبين التمتمات المتبادلة يدرك بطلنا أنه على وشك الاستيقاظ: فهكذا ينتهي، وهكذا يبدأ كل شيء حقاً!.

البطل المجهول الاسم والصور المتراكبة التي أشاعها المرافقون له في رواية الأحلام المعقدة، هي احتمالات لذات الكاتب وطريقته الخاصة في مواكبة الحياة والاتكاء على جدران العزل اللامرئية التي تسور الملجأ الآمن، وإن اتخذت شكل الأحلام والضبابية المغلفة لها.

التوصيف الدقيق لألفة كابوسية، المبني على الجمل الطويلة المرهقة والمتقنة في الوقت نفسه والتي تتسم بالغموض وبالحرفية العالية، يجعلنا نتساءل بدهشة: أين هي الحياة الحقيقية؟

وهل الرواية الكابوسية المفعمة بالألوان والمعقولية والقادرة على بلبلة الحالم تحت مظهر حقيقة لا شك فيه، هي ثمرة إرادة صريحة بالكمال؟

*** ترجمة: صالح علماني ـ إصدار: دار المدى ـ ٢٠٠٨**

q q

جدل الأضداد وظواهر العيش
في قصص باسم عبدو
(لا يموت الأقحوان أنموذجاً)

د. فرحان اليحيى

يُعدُّ باسم عبدو، من خلال كتاباته واحداً من كتاب الواقعية النقدية، فهو يتحرّى الوضع الراهن ويظهر مثالبه ومساوئه، منطلقاً من جدل الظواهر وتناقضات الحياة، وأشكال التعارض والتوازي، بين ثنائيات الموت والحياة، العدالة والظلم، الحرية والاستبداد، الجمود والتطور...، وهي في قطبيها، تشكل جوهر الصراع وحركيته؛ وهي بالتالي تجسّد البنية الفكرية والأدبية لهذا الكاتب.

ومن الملاحظ أن باسم عبدو لا يكتب بدافع التوصيل فقط، بل بحافز التواصل مع المتلقي قصد التعبير عن القلق وهاجس التغيير، وهو حافز وجداني وفكري في آن معاً.

كما تجدر الإشارة إلى أن المسألة في الكتابة عند هذا المؤلف لا تختزل في السعي أن يكون لقصته مغزى ـ مثلاً ـ أي لا يلوي عمله نحو وجهة ينمو فيها، بل يستبعد ما من شأنه أن يعوق هذا العمل؛ فهو لا يكتب الفن إلا بشروط الفن وحده، بعيداً عن جفاف الفكرة وسطحية الشعار، وإن كان أحياناً يقع في شراك الأيديولوجيا والخطابية ويبدو في معظم أعماله القصصية أنه يربط الحدث بالشخصية بوصفها صانعة له، حتى يكتسب معنى وغاية، لأن علاقة الحدث بالشخصية مثل علاقة الروح بالجسد.

وإذا كانت القصة القصيرة تروي حياة جزئية أو شريحة من حياة، فإن باسم عبدو يقتطع جزءاً أساسياً من فسيفساء الواقع، يمكن من خلاله أن نرى الزخرف كاملاً، أي أن الجزء نرى من خلاله الكل، وهذا مؤشر إيجابي يفصح عن وعي الكاتب الفكري والفني.

ومن هذا التقديم، يمكن تحليل بعض النصوص في مجموعته القصصيّة التي تحمل عنوان "لا يموت الأقحوان".

وتبدو المجموعة من الكلمة الأولى أنها تحيل على دلالات شتى، أبرزها الحياة في عروق أوراقها التي تقاوم الذبول والموت، ولا تفنى أعظم رموزها ممثلة بالإنسان في صراعه مع عوامل الضعف والعدم، في حالات النجاح والإخفاق، والانتصار والهزيمة، ويظل الأقحوان/ الإنسان مقاوماً للموت، يورق على جدران القلوب ويزهر بالحب على الدوام مهما تمادى الظلم واسودّ الظلام، كما تبدو الشخوص حيّة، تنبض بالحب والحيوية، تنتشر في القرى والمدن والأرياف، وهي تواصل كفاحها من أجل امتلاك عناصر الحياة تجسيداً لصبرها وجلدها وإيمانها بقوتها وثقتها بالحاضر والمستقبل.

ومن هنا جاءت عناوين القصص، في معظمها، حاملة دلالات القوة والتفاؤل مثل: (النسور لا تموت إلا على قمم الجبال، ابتسامة بلا أجنحة، محبرة ملأى بالأحلام، الفردة المفقودة، الحمامة تقتل فلا شيّاً، فردة حذاء، العقال، سعد يعود إلى بغداد، وغيرها)، وهي، في صميمها، تمثل المسيح وهو يقاوم ويجالد كي يضع أسطورة المجد والطهر والارتقاء، بعيداً عن الوعظ والإرشاد. كما جاءت هذه العناوين معبرة عن محيطها الدلالي ومتناغمة مع جدل الفن والحياة.

قصة "الصداع" تختزل معاناة الإنسان في مجتمع المدينة القاسي، ممثلاً بشخصية شكيب المصاب بالصداع الدائم، وهي نموذج لصراع الإنسان مع الهموم اليومية والأعباء الثقيلة، وإن هذا الصداع متعدد الدلالات والأبعاد، فهو صداع الرأس والنفس والجسد والروح والمجتمع. هذه الأعراض في تضافرها وتفاعلها وتأثيرها في عالم الفرد والجماعة تجعل من وحدة الأثر أو الانطباع الجزئي، سواء أكان على صعيد الكاتب أم المتلقي، أفقاً أكثر رحابة وشمولاً. وبهذا الصنيع يحقق باسم عبدو رؤية الكل من خلال الجزء، كما يحقق عنصر المغالبة على عنصر الموت والعدم. وذلك عبر اللحظات الشبيهة بالإشراقات أو الكشوف، فإذا الزوج يستعيد قوته ويمارس حياته برغبة وحيوية.

ولكن ما يؤخذ على القصة أن الحبكة فيها ضعيفة بالرغم من قوّة الحدث ونموه، واستخدام الكاتب صيغ التتابع التكراري في تنويعات مختلفة، مما شكل عبئاً ثقيلاً على السرد، إذ قلل من انسيابيته وتدفقه، أما النهاية أو اللحظة التنويرية فقد جاءت مُفتعلة قللت من عنصر المفاجأة أو الدهشة كقول الراوي: "وعادت (الزوجة) إلى غرفة الجلوس تتابع الحلقة الأخيرة من مسلسل "صداع الرؤوس وخراب النفوس" (ص ١٥).

أما لغة القصة فهي مزيج بين الإيحاء والمباشرة، ويتخللها التكرار والترادف، وهي زوائد تثقل كاهل النص مثل: "ويدق باب عيادته، شاكياً، باكياً، راثياً لحاله" (ص ٧). وفي سياق آخر "ولم تنفع المسايرة والمداورة. كما أورد الكاتب مشاهد دخيلة لم تسهم في حركة السرد وسيرورته ونموه. مثل المقاطع الذي تتحدث عن الإثارة الجنسية عند شكيب قصد امتحان كفاءته الجسدية وصحته النفسية. كما أنها تتضمن مقاطع شعرية قصيرة حافلة بالرمز والصور كقوله: "فتح تموز كوّة الحمام المطلة على الشرق... ركع أمام الشمس، فباركته، ورشَّ بخوراً ومسكاً... فنهضت أم فارس ترتدي حلّة بيضاء... تذكرت ليلة زفافها، بحثت عنه، وجدت نفسها في الشرفة وحيدة، فملأت عينيها برؤية القمر..." ص ١٥.

أما الجمل فتتنوع بين الطول والقصر، وبين الخبرية والإنشائية، وإن كانت الأولى مهيمنة على السرد بسبب هيمنة السارد بضمير الغائب (سارت حياته من سيّءٍ إلى أسوأ)، ـ "استغل أحد الأطباء الجشعين. أحنى أبو فارس شفتيه.. زمَّ شفتيه...إلخ"..

كما أنها لا تخلو من التكثيف مثل: "أمضى سنوات عمره في شبه عزلة..." من دون أن يسرد التفاصيل والجزئيات التي تعبر عما جرى خلال هذه الفترة الزمنية.

المغزى الدلالي ـ كما ألمحنا ـ يفصح المؤلف عن الأمراض النفسية الناجمة عن ضغوط الحياة ومتاعبها والتي تسبب بدورها أمراضاً جسدية، وهي في وطأتها وتأثيرها في الناس البسطاء، نتاج للتناقضات الصارخة بين الأغنياء والفقراء، واختلال القيم الإنسانية والأخلاقية. ويفضح المؤلف عيوب المجتمع وسلبياته.

أما قصة "الهبوب" التي تنذر بالشؤم والعنف، فهي تنحو منحى غرائبياً وسخرية لاذعة لما يجري من وقائع وأفعال مثيرة تجاوزت المألوف، إذ أصبح شراء القبور لدفن

الموتى مشكلة معضلة تنضاف إلى المشكلات المزمنة الأخرى، وهنا تكمن المفارقة والإثارة. فالأموات على الرغم من أنهم متساوون في القيمة، فإنهم متفاوتون في الدفن والمراسم. فقد أصبح الموت معرضاً للتفاوت الحاد، فهذا أبو منصور تيقن أن التراتبية بين الناس ليست في الحياة فقط، وإنما هي أشد إيلاماً وقهراً في حالات الموت والدفن، حتى إن المجاورات الكاذبة بين الأغنياء والفقراء، يتعرى زيفها ما بعد الحياة. إذ أصبح كل شيء قابلاً للبيع والشراء، بل للغش والخداع. فها هو ذا أبو منصور الوضيع أوصى ابنه أن يدفنه بجانب قبر الآغا، يفاجأ عندما طلب منه ابن الآغا مبلغاً باهظاً وبموجب عقد إيجار رسمي لسبع سنوات، مقابل تنفيذ الوصية. ومما يزيد الأمر غرابة، أن الورثة طلبوا إخلاء القبر بسبب انتهاء العقد. وتحولت القضية على المحاكم وعلى الرغم من سخرية القدر، فإن في الكون الضياء، وإن مع العسر يسرا، إذْ صادف الابن جماعة بسيطة أسهمت في دفن الميت بعيداً عن مدافن الأغوات والمخاتير وأصحاب العقارات وجبابرة المال، وحينئذٍ: "نهض الأموات من قبورهم، التفوا حولنا، ثم عادوا إلى قبورهم يحملون أكفانهم، وكانت الشمس تصافح سفوح قاسيون بمحبة وتنحدر بفرح (ص ٢٧)

والقصة ـ من حيث المسألة الاجتماعية التي تفرض نفسها ـ تصور حدثاً فظيعاً في بشاعته، ينهض السرد فيه على آلية التعارض والتناقض بين طرفين متوازيين لا يجتمعان في الموت والحياة: فالآغا وذووه وأبو مروان السمسار من طرف، وأبو منصور وابنه وأمثالهما من طرف آخر، ويتأزم الحدث والحبكة المبنية على ترتيب الوقائع والأفعال تدريجياً حتى تتفجر في الفصل الأخير. ومن هنا جاءت الأقصوصة مكتملة العناصر البنائية (وحدة الأثر أو الانطباع، ولحظة الاكتشاف أو الصدمة التي تتمثل بالعوائق والتحديات التي تبلغ ذروتها، إضافة إلى اتساق التصميم. أما لغة القصة فغلب عليها طابع السخرية والتهكم والانتقاد اللاذع لظواهر المجتمع السلبية والطاغية على المعايير والقيم الأخلاقية والسلوكية، وهي ـ في صلبها ـ مرتبطة بتركيبة غير متجانسة. وهي لغة يغلب عليها الفعل المضارع الذي يدل على الحاضر واستمراريته نتيجة لهيمنة السارد بضمير المتكلم الذي يعد أقرب لدخائل النفس ولمحات الخاطر، مثل: (أصعد، أحسب، أتنفس، يخفق، أنهض...).

تحفل القصة بالجمل الإخبارية الطويلة مثل: "الأكثر غرابة أن أحفاد الآغا وهم كثر جاؤوا يطالبونني بنقل جثمان والدي بعد انتهاء مدة العقد.." (ص ٢٤ ـ ٢٥) وتتسم بالمباشرة والتقريرية فضلاً عن الإفاضة والإسهاب في الوصف. وهذا ناجم عن الاستطراد والحشو والزوائد اللفظية كالترادف والتكرار. وهذا الإسراف يقلل من جمالية السرد، فالإيحاء والتكثيف والإيماء والإيجاز أو التقنين في اللغة القصصية أصبح من أوليات العمل القصصي، لأن هذه العناصر البلاغية هي التي تشحن الكلمة والجملة. بمعان وإحالات متعددة، ولكنها لا تخلو من الشعرية التي تعلي من القيمة الأدبية للقصة مثل: "شعرت أنني أنسج أحلاماً واهية، وأرسم على الورق قبراً يرتدي ثوباً ملائكياً..." وفي سياق آخر: "أبحث في طيات الليل يميناً وشمالاً... يخفق قلبي كراية منحها زمن مُبتَلّ بالضجيج الخاوي..." (ص ١٧).

المغزى الدلالي: الدعوة إلى محاربة أشكال الاستغلال كالسمسرة والوساطة والنصب والاحتيال، وترسيخ ثقافة العدل والمساواة والإنصاف. أما قصة "فردة حذاء" فهي تصور بشاعة النظام السائد في العراق، إذ يركز الكاتب على الجرائم الكبرى التي ارتكبها الحاكم الطاغي وبطانته كالمقابر الجماعية، وأساليب الإرهاب والقتل، وقد اختار المؤلف أسرة "أبي حميد" نموذجاً للاضطهاد والظلم النازل بالشعب العراقي

المحكوم. إذ افتقدت الأسرة ابنها حميد الطالب في المرحلة الثانوية... تتوالى الأخبار وتتداعى الذكريات العارمة في سياق السرد، وأخيراً تناهى للأسرة خبر مفاده أن حميداً كان معتقلاً، لأنه كان يرسم على السبورة وردة حمراء، وهذا فعل كافٍ لاتهامه بالشيوعية وسجنه. ويسرع السرد منبئاً عن أخبار جديدة كان آخرها: أن مقبرة جماعية تم العثور عليها، وقد توصلت الأم إلى معرفة قبر ابنها من خلال فردة الحذاء الظاهرة من القبر، وأخذ الوالدان بغسلها بالدموع وتقبيلها.

القصة مأساوية تجسد ممارسات الحاكم وفظاعته، وقد وظف الكاتب أساليب متعددة وتقنيات مختلفة في تصوير تلك الممارسات الوحشية كالوصف والرمز والحوار والمنولوغ وآليات الاسترجاع والاستباق، إضافة إلى ذلك تقنية التعارض والتقابل والتوازي بين الثنائيات المتناقضة.

القصة في بنائها الفني تبدو فيها وحدة الأثر أو الانطباع أكثر جلاءً وتصوراً في ذهن الكاتب والقارئ، ليس لإثارتها وفرادتها فقط، وإنما لتجسيدها وشحنها بدلالات متعددة أبرزها بلاغتها التي تتجاوز حد الأسطورة، وبهذا الكشف والتوغل في أعماق هذه الجريمة، إذ تهدم هذه الصورة مفردات التعذيب والموت، وتفتح ملف الإنسانية على مصراعيه لحقوق الله والإنسان العراقي، كما جاءت الحبكة متماسكة في زمنها وترتيب الوقائع، جعلت القارئ متشوقاً وأكثر ترقباً وفضولاً في العثور على قبر "حميد"، لأن هذه الانفعالات التي ترسبت في نفس القارئ هي حصيلة المشاعر الحساسة والعواطف الملتهبة التي أبداها الوالدان على الابن.

أما لغة القصة فقد اتسمت بالشعرية والصور البلاغية والمجاز، كقوله: "زفرت الأرض تحت قدميه، وهو يبحث عن ابنه في المدينة..." وفي دالة أخرى: "وبقي الخوف معشّشاً... والأزهار في ذبول واحتضار...".

ولكنها لم تتخلص من المباشرة والتقريرية. أما مغزاها الدلالي فمؤداه أن الظلم ظلمات، وأن دولة الظلم ساعة، ودولة الحق إلى أن تقوم الساعة.

وقصة "سعد يعود إلى بغداد" تعري جيش الاحتلال الأمريكي، وتنتقد الديمقراطية الزائفة التي عدها الغرب ذريعة في قهر الشعوب وتدميرها. كما تصور القصة العلاقة الوشيجة بين العراقي وبلاده، فمهما نأت به الديار، فسوف يظل مشدوداً إلى وطنه، ويتناص الحدث مع "أم سعد" للكاتب المقاوم غسان كنفاني، فلما غادر سعد العراق متوجهاً إلى واشنطن قصد العلاج، لم يصدق عند عودته أن يكون جدّه في استقباله، وقد بكى حزناً وألماً على فقد أفراد الأسرة كلهم.

نسمعه وهو يخاطب جده: "لم يعد الصراخ مجدياً... ما أحوجنا إلى الصمت والدموع...!" أما قصة "العقال" فتروي جزءاً من حياة شاب عراقي، فر من بلدته هرباً من الجلاد، وأقام في دمشق، وأقسم بألا يضع عقالاً على رأسه حتى يزول الحكم الباغي، وعندما سقط النظام، قرر العودة إلى العراق ومعه دزينة من العقل والكوفيات ليقدمها هدية إلى أبناء عشيرته، وفي ظل الديمقراطية المزعومة والقادمة مع الاحتلال، تخيل أنه زعيم عشيرة ديمقراطية تعتز بالأصالة التي يمثلها العقال، والديمقراطية التي تمثل الحداثة.

المغزى الدلالي، تفنيد مزاعم الغرب الاستعماري، وذلك بالكشف عن زيفه وكذبه، وأن الديمقراطية المستوردة لا تجتمع والتراث ما لم تكن مستنبتة في المحلية، نظاماً وفلسفة ونمط حياة.

وهكذا تبدو مجموعة "لا يموت الأقحوان" عملاً فنياً مقبولاً من حيث البنية الداخلية، وإن كانت بعض النصوص تعاني ضعفاً في عمارتها الهندسية وإرباكاً في تكوين عناصر الحدث وصياغة اللغة التي تطغى عليها الخطابية والتقريرية بسبب عدم التوازن بين البعد الفكري والبعد الفني.

ومجمل القول: إن معظم قصص المجموعة ذات مضامين ثورية ـ تقدمية، تدين الواقع الراهن وتحلم بالتغيير، فهي بالتالي تنتمي إلى الأدب المقاوم لأشكال الهيمنة والتطبيع والركون إلى ثقافة الاستعباد والقدرية والقناعات الخامدة. أما من الناحية الفنية واللغوية، فهي تراوح بين الإيحاء والمباشرة فضلاً عن الشعرية واللغة الشفيفة مقابل النثرية المعجمية والأسلوبية.

المصدر: باسم عبدو، لا يموت الأقحوان، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٨، ٢٠٣ صفحة.

q q

تحولات المكان
في مجموعة العصافير لـ (ياسين رفاعية)

محمد أبو عدل

قد يستوقف القارئَ قبل أن يشرع في قراءة هذا البحث ثلاثة أمور، هي: (ياسين رفاعية، "العصافير" تحولات المكان) فيتساءل:

ـ من هو ياسين رفاعية؟!... لماذا وقع الاختيار على مجموعته القصصية "العصافير"؟!... ولماذا توجه البحث إلى دراسة تحولات المكان تحديداً؟!

فعلى الرغم من المجد الكبير الذي حققه هذا الكاتب فيما ألّف وأبدع، إلا أنه ما يزال مجهولاً حتى في الأوساط الثقافية، لذلك فقد كانت مبادرة وزارة الثقافة السورية إلى تكريمه في ٢٦ و٢٠٠٧/٦/٢٧م...، لفتةً كريمة إلى أهمية هذا الكاتب السوري الذي يعدُّ أحد أبرز الوجوه المبدعة في سورية والوطن العربي، بما يمتلك من تجربة أدبية، تمتد على مساحة زمنية طويلة، تتجاوز الخمسين عاماً، وهي مع ذلك تتصف بالغنى والتنوع، إذ كتب صاحبها في مجالات عديدة هي: الرواية والقصة والشعر والنقد والصحافة.

وقد اتصف إبداعه فضلاً عن الإجادة والإتقان بالغزارة، إذ قدم إلى المكتبة العربية (٢٥) مؤلفاً، تتوزع على عشر روايات، وثماني مجموعات قصصية، وست دواوين شعرية، وكتاب مذكرات بعنوان "رفاق سبقوا"، فضلاً عن آلاف المقالات التي كتبها في السياسة والفكر والأدب والفن.

أما عن مجموعته القصصية "العصافير: ١٩٧٤م" التي صدر لها أربع طبعات فهي تعد من أهم الأعمال الأدبية التي أبدعها، وقد أثارت إعجاب العديد من النقاد لما اتصفت به من تنوع موضوعاتها وجدتها في آن، لذلك لا غرابة في أن تلفت النقاد إلى جوانب إجادة متجددة ومتعددة، فبينما يتأثر جبرا إبراهيم جبرا بعمقها الإنساني، نجد الناقد محيي الدين صبحي يعجب بعوالمها الخرافية، أما الناقد عصام محفوظ فقد جذبه فيها شاعريتُها وطرحُها فلسفة الزمن المأساوي، وفي النتيجة فقد عدّت نقلة نوعية في مجال القصة العربية.

١ – *الحالة النفسية للشخصية القصصية:*

تجدر الإشارة إلى أن دلالة المكان تتبع بالدرجة الأولى الحالة النفسية للشخصية القصصية، ففي قصة "زهرة البنفسج" تكتسب المدينة طابعاً عدائياً في نظر (منى) الفتاة العانس التي بلغت الثلاثين دون أن يأتيها فارس أحلامها "ومراراً تحولت على أرصفة المدينة فلم تترنح أذنها بكلمة غزل يلقيها شاب عابر... وأحست يوماً، أن المدينة وحش لا يرحم، وأن أرصفتها جلاد قاس لا يلين إلا تحت أقدام الحسناوات. فقبعت في بيتها، الذي يقع في أطراف المدينة، حيث يطل على حقول

لا حدود لها. كان عالمها يضمحل إلى أن صار كقبضة اليد، لا يطل إلا من النافذة"(١). فالمدينة على رحابتها تضيق في وجه الفتاة، التي تهرب إلى الطبيعة لتلتمس فيها العزاء، فلا أحد يطري جمالها غيرها، فقد "كان الربيع يحدثها أنها جميلة، عندما كانت تطل من نافذة بيتها على الحقول الممتدة كالبحر"(٢).

من أبرز ما يحدد دلالة المكان في أي عمل قصصي، هو طبيعة العلاقة التي تحكم الشخصيات القصصية، فقصة "حوار مع الورد الأبيض" تطلع القارئ على بيت ذي طابع عدائي بسبب الشجارات التي كانت تدور بين الوالدين فيه، يقول المطلع: "خرج أمير من البيت دون أن يشعر به أحد، كان صراخ أبويه يلتحمان، كما لو أنهما خنجران يتطاحنان"(٣). فالعلاقة المتوترة بين الأبوين أثرت سلباً في نفسية الطفل (أمير) الذي التجأ إلى الطبيعة وراح يشكي همومه إلى وردة بيضاء، سرعان ما تعاطفت معه، فقدمت له نفسها كي تكون وسيلة يتصالح عن طريقها الوالدان، ويعود السلام إلى البيت ويصبح أليفاً بعد أن كان معادياً.

دائماً ثمّة ما يكسر الحواجز والجدران في الأماكن المغلقة، ويدفع عنها قتامة انغلاقها، ففي قصة "في المصعد" يحمل المصعد دلالة اجتماعية عامة في بنيته السطحية، ودلالة فلسفية خاصة في بنيته العميقة. دلالة اجتماعية تسهم في انفتاح المكان وتحوله عن صفته المغلقة؛ إذ يعد وسيلة لتعارف الشخصيات التي تلتقي به ولاسيما الجيران، ففيه "يتعرف سكان البناية، بعضهم إلى بعض"(٤) وتنقلهم الأحاديث القصيرة المقتضبة التي تدور بينهم إلى عوالم رحبة.

كذلك يعبر المصعد في القصة عن فلسفة حياة، فهو يصور في نزوله من الطابق العاشر إلى الطابق الأرضي، انحدار الإنسان إلى أرذل العمر، وفي وقفاته التي كانت تتخلل ذلك النزول وصعود بعض الأشخاص فيه، إنما يمثل المحطات التي يمر بها الإنسان ويتعرف فيها إلى أناس يفارقهم عندما يبلغ محطته الأخيرة، كمفارقته لهم عندما يبلغ الطابق الأرضي.

لكنْ لابد من الإشارة إلى أن الدلالة السابقة للمصعد ليست يتيمة؛ لأن الدلالات العميقة في أي نص تكون زئبقية ولا يمكن تحديدها بدقة، لذلك فإن ثمة دلالات أخرى ينفتح عليها النص، ولكنها تتكشف لمتلقٍ في حين تغيب عن متلقٍ آخر يختلف عن الأول أيديولوجياً وفكرياً، بَيْدَ أن اطلاع الباحث على إنتاج الكاتب ومعرفة الاتجاه العام الذي ينحوه في إبداعه، لاشك سيجعله مهيئاً أكثر من غيره لالتماس الأفكار الرئيسة التي تتولد عن البنية العميقة.

من المفترض أن يكون البيت مكان إقامة اختيارية، يمنح قاطنه الطمأنينة والأمان، ويخلع عليه الألفة والحميمية، مما يؤمن له الإحساس بالحماية، ويدرأ عنه الشعور بالاغتراب، بَيْدَ أنه يتحول أحياناً إلى مكانٍ معادٍ، كما في قصة "الولد" التي يعاني فيها الزوج والزوجة من وطأة الشعور بالحاجة الملحة إلى الأولاد، فهما غير قادرين على الإنجاب؛ لذلك يغدو "البيت مقبرة. البيت صحراء، البيت جدران فوق جدران"(٥) فمشاعر الحرمان التي يقاسيها كلٌّ منهما تزيد من انغلاق البيت ومحدوديته؛ مما يدل على أن "إشكالية الانغلاق والانفتاح فيه لا تكمن في تصميمه ولا في موضعه من المدينة فحسب، بل تتعدى ذلك إلى المشاعر والأحاسيس والوجدانات والأفكار التي تغدق عليه وعلى ردهاته"(٦) فتجعله مرآةً عاكسةً لدخيلة الشخصيات القصصية؛ لذا لا غروَ أن يبدو البيت قصراً في نظر الشخصية السعيدة، ووكراً في نظر الشخصية الحزينة.

٢ ـ الأحلام:

لكن البيت يبدو قادراً بالمقابل على أن ينفتح بمساحته المحدودة وينتقل بقاطنيه إلى عوالم وردية، عن طريق التأمل أو التخيل أو

التذكر أو الأحلام، وبهذه الطريقة يستطيع الحلمُ أن ينتشل الرجلَ وزوجته في قصة "الولد" من انغلاق بيتهما وسوداويته، إذ يحقق لهما رغبتهما المكبوتة بإنجاب طفل "وكان فرح المرأة صوتاً راح يتحدث إلى رجلٍ ما زال يحدق في الظلام: انظر... إنه يشبهك. كل ملامحك في وجهه. عيناه عيناك. شعره شعرك. جبينه جبينك. حتى غمازة خدّه، مثل التي في خدّك"(٧).

وبذلك يعيد الحلم إلى كل منهما توازنه النفسي؛ إذ يخفف عنهما وطأة إحساسهما المرير بالحرمان من حقهما في الأبوَّة والأمومة.

كذلك يعزز الحلم انفتاح المكان في قصة "رجل يحلم" التي تروي حكاية رجل بسيط يحلم بامتلاك أرض وبناية وبعض أشجار الزيتون" كان الرجل يحلم خلف الجدار. لقد استلقى حلف شجرة وارفة الظلال في ظهيرة ذلك اليوم وأغمض عينيه بعد تعب قصف له ظهره... كان يحلم مختبئاً تحت ظلال تلك الشجرة عن العالم كله. الله وحده يعلم أنه هنا. الأرض ندية والشمس الدافئة تدخل ملابسه فيحس بلذة وخدر"(٨) ويتيح الحلم للرجل أن ينتقل إلى قريته حاملاً الهدايا لابنه وزوجته، وبينما هو في ذروة أحلامه البهيجة "انحرفت شاحنة ضخمة عن الطريق العام ليتلافى سائقها دهس رجلٍ قفز بغتة أمام عينيه، واقتحمت الجدار الذي هدمته دفعة واحدة، فتهاوت حجارته الثقيلة لتسحق الجسد النائم سحقاً"(٩) وتنتزع الرجل من أحلامه، وهكذا يتحول ذلك الفضاء الوردي بفعل الحدث المتمثل بموت الرجل من "فضاء جميل يحمله الراوي بكل الصور الجمالية الطبيعية التي تختزنها الذاكرة"(١٠) إلى فضاء معادٍ كل ما فيه يثير الحزن والكآبة.

فقد مارس الحدث تأثيره على المكان وعلى الشخصيات القصصية المقيمة فيه، فكان سبباً رئيساً في تغيير سمته من مكانٍ أليفٍ إلى مكانٍ معادٍ.

أما في قصة "نجمة الصباح" فإن أحلام اليقظة هي التي تخلع على البيت صفة الانفتاح، فالولد (حسَّان) يرى والده الذي مات منذ زمن في حلم يقظة فـ"يحس بغبطةٍ لا توصف. أخذه أبوه من يده. وخرجا معاً إلى السوق. قال حسان:

ـ غبت طويلاً يا أبي.

ـ كان حظي تعساً.

ـ لن تفارقنا بعد اليوم.

ـ أبداً.. لن أفارقكم.

ـ هل ستشتري لي دراجة؟

ـ سأشتري لك أجمل دراجة.

ورأى حسّان نفسه فوق دراجة لم ير مثلها مع أي صبي آخر. "فحلم اليقظة يتجاوز بالشخصية انغلاق المكان، ويحقق للولد (حسَّان) رغبته بلقاء أبيه.

٣ ـ الأنسنة:

تمثل الأنسنة إحدى أهم جوانب التحول في دلالة المكان ولاسيما من الناحية التقنية، فقد غلبت في القصة الحديثة كنتيجة طبيعية لما امتازت به من إحساس عالٍ بالمكان؛ إذ لم يعد ذكره ثانوياً كما كانت الحال سابقاً، بل صار مكوناً أساسياً وأكثر حميمية، يحمل ذكريات الماضي وطموحات المستقبل، مما أكسبه أهمية بالغة، جعلت الشخصيات القصصية تتعاطف معه، فتحاوره وأحياناً تتماهى معه، وقد تخلع عليه من أحاسيسها، فيتجسد حزنها في خرابه، وفرحها في امتلائه بالورود والرياحين. ففي قصة "شجر الزيتون" يشعر الشيخ الذي يحتضر أن بستانه قد تعاطف معه عندما "سمع كأن صوت مطر يلامس الأرض الجافة، وفتح عينيه جيداً، فرأى الماء يتساقط من أغصان شجرات الزيتون. وعجب الشيخ إذ تذكر مرة أخرى أنه في شهر آب "(١٢) فالأشجار تبدو له ذات مشاعر إنسانية إذ "تنظر إليه مرتاعة، تعانقه، تناديه، تنحني إلى الأرض، تعاهده"(١٣) إلا أن ما يصدر عن

أشجار الزيتون من كآبة وحزن إنما مبعثه صاحبها الشيخ فـ"الحياة الكئيبة أو الشخص الكئيب يضيفان على الكون من كآبتهما، لأن الأشياء المادية تصبح تجسيداً للحزن أو للندم أو للحنين"(١٤).

٤ ـ الزمن:

يتضاعف إحساس الإنسان بالزمن في الظروف القاسية وكذلك في حالات الانتظار، وينعكس ذلك الإحساس على المكان فتتغير دلالته؛ لأن "إسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي ويقتحم عالم السرد محرراً نفسه هكذا من أغلال الوصف"(١٥)، فقصة "لعبة الزمن" تعرض في مطلعها ارتباك فتاة في طريقها إلى لقاء عشيقها الذي هددها بقطع علاقته بها إن لم تصل في الوقت المحدد، وهو عازم على ذلك لأنها "مرات عدة قالت ستأتي، ولم تأتِ"(١٦) ولكنها على الرغم من ذلك تحبه وتخشى أن تفقده؛ لذلك كانت تستعجل السائق كي يصل بسرعة، وقد أحست أن "السيارات أمامه تسد عليه حتى استنشاق الهواء. زعيق السيارات يتلف الأعصاب. مئات منها على طول الشارع وعرضه تسد المنافذ. حركة السير واقفة كأن جداراً ضخماً يمنعها من المتابعة. هل تترك السيارة وتعدو؟ بيته بعيد. لو طارت الآن مثل سهم نبتت له أجنحة لما استطاعت الوصول إليه في الوقت المحدد... كانت صفارة الشرطي، وأبواق السيارات، وضجيج المحركات كلها تطرق على عروقها مثل طرقات السندان"(١٧) فالشارع هنا يتحول إلى مكانٍ معادٍ وشبه مغلق على الرغم من انفتاحه، وإحساس الفتاة به وبازدحام السيارات يتضاعف ويزداد قسوة بفعل إحساسها المرير بالزمن يمضي مخلفاً لها الوحدة والحرمان. فالمكان في هذه الحالة يغادر موقعه التقليدي كديكور، ويصير عنصراً فاعلاً يعبر عن نفسية البطل.

وهكذا نلحظ أن تحولات دلالة المكان في المجموعة القصصية "العصافير"، كانت تتبع بالدرجة الأولى الحالة النفسية للشخصية القصصية، فهي التي تحدد كونه مكاناً مفتوحاً أو مغلقاً، أليفاً أو معادياً... إلخ، بَيْدَ أن ذلك يكون بتدخل عناصرَ أخرى، هي: الحدث والأحلام (كما في قصة "رجل يحلم" و"نجمة الصباح")، والزمن (كما في قصة "لعبة الزمن")، والأنسنة (كما في قصة "شجر الزيتون").

فدلالة المكان تخضع لتحولات مباشرة تحدثها الشخصيات القصصية وحدها، وغير مباشرة تكون نتيجة حتمية لأثر العناصر الأخرى ـ التي جئنا على ذكرها ـ في الشخصيات.

الهوامش

١ ـ رفاعية (ياسين)، العصافير، دار الخيال، بيروت، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٦م، ص٤٨-٤٩.

٢ ـ المصدر السابق، ص.٤٧

٣ ـ المصدر السابق نفسه، ص.٥١

٤ ـ المصدر نفسه، ص.٢٣

٥ ـ المصدر نفسه، ص.١٧

٦ ـ اليافي (نعيم)، أطياف الوجه الواحد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٧م، ص.٢٦٨

٧ ـ رفاعية (ياسين) العصافير، ص.١٥

٨ ـ المصدر نفسه، ص.١٣

٩ ـ المصدر نفسه، ص.١٤

١٠ ـ يقطين (سعيد)، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى،

١٩٩٧م، ص.٢٤٨

١١ ـ رفاعية (ياسين)، العصافير، ص٢٦-.٢٧

١٢ ـ المصدر نفسه، ص.٣٩

١٣ ـ المصدر نفسه، ص٣٥-٣٨-٣٩.

١٤ ـ باشلار (غاستون)، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م، ص.٤١

١٥ ـ لحمداني (حميد)، بنية النص السردي من منظور النقد الروائي، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٣م، ص.٧١

١٦ ـ رفاعية (ياسين)، العصافير، ص.٥٦

١٧ ـ المصدر نفسه، ص٥٧-٥٨-٥٩.

q q

جهود المجامع العربية في تحقيق كتب التراث ونشرها

محمود الأرناؤوط

ما من شك في أن المجامع العربية تمثل قلاعاً حصينة للدفاع عن العربية وتراثها المجيد، فمنذ أن تأسست المجامع اللغوية العربية الأولى، مجمع دمشق، ثم مجمع القاهرة، فمجمع بغداد، ثم مجمع عَمَّان، ومن بعد ذلك المجامع الأخرى الحديثة التأسيس، والقائمون عليها جميعاً لا يتوانون عن بذل الجهد في خدمة لغة الضاد وتراثها المكتوب على أيدي الأسلاف من متقدمين ومتأخرين، لأن حماية العربية وتراثها ـ في حقيقة الأمر ـ حماية لأهم جانب من جوانب الإرث الحضاري لهذه الأمة المتمثل بالشريعة الإسلامية السمحة، التي قدر الله عزَّ وجلّ أن يكون رافع رايتها وحامل لوائها نبينا محمد بن عبد الله أفصح من نطق بالعربية باعتراف الناس جميعاً، صلى الله عليه وآله وسلم. والناظر في أمر العربية وشؤونها بروح حيادية يتأكد له بما لا يدع مجالاً للشك أن القرآن الكريم والسُّنَّة النَّبويّة المطهّرة هما المعينان الهامان اللذان استقى علماء العربية منهما بما لا مزيد عليه، وهما يمثلان أيضاً أهم روافد العلم والثقافة العربية الإسلامية بصورة عامة، ومنهما تفرعت العلوم الإنسانية التي كان من نتائجها الباهرة هذا التراث العظيم الذي تفخر به هذه الأمة وترفع الرأس به عالياً تجاه الأمم الأخرى.

جهود مجمع اللغة العربية بدمشق في تحقيق التراث ونشره:

يقول الدكتور محمود محمد الطناحي(١): «لم يأخذ النشر العلمي للتراث في سورية صورته الكاملة إلا في مطبوعات المجمع العلمي العربي، الذي سمي فيما بعد بمجمع اللغة العربية.

ولقد أخرج هذا المجمع قدراً عظيماً من كتب التراث، المحققة تحقيقاً جيداً، وتدور معظم النصوص التي نشرها حول اللغة والأدب والشعر، وقام على تحقيقها نخبة من كبار علماء سورية...»(٢).

وقد شرع مجمع اللغة العربية بدمشق بالاهتمام بتحقيق التراث ونشره منذ عهد رئيسه الأول العلاّمة الأستاذ محمد كرد علي(٣) وبتأثير من أستاذه الكبير الشيخ طاهر الجزائري(٤) ونراه يعبر عن ذلك في تقديمه للمجلدة الأولى من «تاريخ مدينة دمشق» لابن عساكر حيث يقول: «كان من أعظم أماني المجمع العلمي العربي أن يحيي بالطبع ما ظفر به من المخطوطات العربية، سالكاً الطريقة الحديثة في تصحيحها وحَلِّ مشكلاتها والتعليق عليها، وكان «تاريخ دمشق» للحافظ ابن عساكر من أول ما كان ينوي العناية بنشره، ومضت أعوام، وعوامل تحقيق هذه

الأمنية مفقود أكثرها»(٥). وقد مضت على تأسيس المجمع ثلاثون عاماً إلى أن أبصرت المجلدة الأولى من هذا الكتاب العظيم النور سنة واحد وخمسين وتسعمائة وألف، أي قبل سنتين فقط على وفاة العلامة الأستاذ محمد كرد علي رحمه الله، وسوف أعود للحديث عما نشر من أجزاء هذا الكتاب في مجمع دمشق لاحقاً.

وقد بذل المجمع جهوداً مشكورة في تحقيق عدد كبير من كتب التراث ونشرها في الفترة التي تلت تأسيسه، ومن تلك الكتب التي صدرت عن المجمع وسبقت «تاريخ مدينة دمشق» بالنشر والإخراج إلى عالم المطبوعات:

١- نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة: للقاضي أبي علي المُحسِّن بن علي التنوخي المتوفى سنة (٣٨٤) هـ، وقد قام بتحقيقه المستشرق الانكليزي الشهير دافيد صَمويل مَرْغُلْيُوث(٦)، وقد نشره المجمع بين عامي ١٩٣٠ – ١٩٣٢م(٧).

٢- بحر العُوَّام فيما أصاب فيه العوام: لابن الحنبلي (محمد بن إبراهيم) المتوفى سنة (٩٧١) هـ، وقد قام بتحقيقه والتقديم له الأستاذ عز الدِّين التَّنُوخي(٨) وقد نشره المجمع سنة ١٩٣٧م.

٣- رسالة الملائكة: وهي من إملاء الإمام أبي العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي المعرِّي، وقام بتحقيقها الشيخ محمد سليم الجندي(٩) ونشرها المجمع بدمشق سنة ١٩٤٤م.

٤- تاريخ حكماء الإسلام: لظهير الدِّين أبي الحسين علي بن زيد البيهقي، وقام بتحقيقه العلامة الأستاذ محمد كرد علي، ونشره المجمع سنة ١٩٤٦م.

٥- ديوان ابن عُنين: لأبي المحاسن محمد بن نصر الأنصاري الدمشقي الشهير بابن عُنين، المتوفى سنة (٦٣٠)هـ، وقام بتحقيقه الأستاذ خليل مردم بك(١٠)، ونشره المجمع بدمشق سنة ١٩٤٦م.

٦- المستجاد من فعلات الأجواد: لأبي علي المحسِّن بن علي التنوخي، المتوفى سنة (٣٨٤)هـ، وقام بتحقيقه العلامة الأستاذ محمد كرد علي، ونشره المجمع سنة ١٩٤٦م.

٧- كتاب الأشربة: لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، المتوفى سنة (٢٧٦)هـ، وقام بتحقيقه العلامة الأستاذ محمد كرد علي، ونشره المجمع سنة ١٩٤٧م.

٨- الدارس في تاريخ المدارس: للعلاَّمة عبد القادر بن محمد النعيمي الدمشقي، المتوفى سنة (٩٢٧)هـ، وقام بتحقيقه الأمير جعفر الحسني، ونشره المجمع سنة١٩٥١م.

٩- ديوان علي بن الجهم: وقام بتحقيقه الأستاذ خليل مردم بك، ونشره المجمع سنة ١٩٤٩م.

١٠- تاريخ داريا: للقاضي عبد الجبَّار الخولاني من رجال القرن الرابع الهجري، وقام بتحقيقه الأستاذ سعيد الأفغاني(١١) ونشره المجمع سنة ١٩٥٠م.

١١- فضائل الشام ودمشق: لأبي الحسن علي بن محمد الرَّبعي المالكي، المتوفى سنة (٤٤٤)هـ، وقام بتحقيقه الدكتور صلاح الدِّين المنجد، ونشره المجمع سنة ١٩٥٠م (١٢).

١٢- ديوان الوأواء الدمشقي: لأبي الفرج محمد بن أحمد الغسَّاني، المتوفى سنة (٣٧٠)هـ، وقام بتحقيقه الدكتور سامي الدَّهَّان(١٣) ونشره المجمع سنة ١٩٥٠م.

١٣- الموفي في النحو الكوفي، للسيد صدر الدِّين الكنغراوي الاستانبولي، المتوفى سنة ١٣٤٩هـ، وقام بتحقيقه العلامة الشيخ محمد بهجة البيطار(١٤) ونشره المجمع سنة ١٩٥٠م.

١٤- ديوان ابن حَيُّوس: لأبي الفتيان محمد بن سلطان الغَنَويّ الدمشقي، الشهير بابن حَيُّوس المتوفى سنة (٤٧٣)هـ، وقام

بتحقيقه الأستاذ خليل مردم بك، ونشره المجمع سنة ١٩٥١م.

١٥- كتاب البيزرة: لأبي عبد الله الحسن بن الحسين بازيار العزيز بالله الفاطمي من رجال القرن الرابع الهجري، وقام بتحقيقه العلامة الأستاذ محمد كرد علي، ونشره المجمع سنة ١٩٥٢م.

١٦- تاريخ مدينة دمشق: للإمام الحافظ ابن عساكر الدمشقي (علي بن الحسن ابن هبة الله) المتوفى سنة (٥٧١)هـ(١٥)، وهو واسطة العقد من منشورات مجمع اللغة العربية بدمشق، وكان العلامة الأستاذ محمد كرد علي أول من تَنَبَّه لقيمة هذا الكتاب العظيم وعمل جاهداً على توفير أفضل الظروف والأسباب لتحقيقه ونشره، وأشار إلى ذلك في تقديمه للمجلدة الأولى منه بقوله: «... فرأى المجمع أن يصور ما تفرق من أجزاء هذا السِّفر في الخزائن الشرقية والغربية، فصور ما وجده في خزانة الأزهر، ودار الكتب المصرية، ودار الكتب الأهلية بباريس، وخزانة المتحف البريطاني، وخزانة جامعة كمبردج، وغيرها، فكان للمجمع من هذه الأجزاء القليلة ما يمكن معارضة النسخ عليه أو الرجوع عند التصحيح إليه، ومن هذه الأجزاء ما قرئ على المؤلف وحمل سماعات أولاده. [وقد] حافظ المجمع على تجزئة المصنّف. وسيكون التاريخ في ثمانين مجلدة، كل مجلدة عشرة أجزاء من الأصل(١٦)، تدخل في نحو تسعمائة صفحة من القطع الكبير. وفي تحقيق الكتاب رأى المجمع أن ينهج نهجاً علمياً حديثاً، فيعنى باختلاف الروايات في النسخ، وإثبات ما يُرجح صحته منها، ويُكتفى بالتعليق على ما لا بد منه لئلا يثقل النص بتعليقات طوال، وتفسَّر الألفاظ الغامضة، وتُرجع الأعلام إلى أصولها، أما الأحاديث التي أوردها الحافظ، فقد رُؤي أن لا تُخرَّج، لأن تخريج أحاديث هذا «التاريخ الكبير» عمل آخر منفصل عن نشره وتقديمه صحيح العبارة سليم النص»(١٧).

فهل نفذت آراء العلامة الأستاذ محمد كرد علي فيما نشر من أجزاء تاريخ دمشق في المجمع إلى الآن؟.

وأبدأ من المجلدة الأولى من مجلدات «التاريخ» التي حققها الأستاذ الدكتور صلاح الدِّين المنجد، فقد خالف هذا العالم الفاضل ما أشار إليه العلامة الأستاذ محمد كرد علي في تحقيقه لتلك المجلدة مخالفة خطيرة حين اعتمد على نص ابن شدَّاد في القسم الذي يتحدث عن تاريخ دمشق من كتابه الشهير «الأعلاق الخطيرة» وهو في مجمله مختصر من «تاريخ دمشق» لابن عساكر بدل الاعتماد على الأصول التي توافرت له من مخطوطات «التاريخ» لسوء حالها، فأثبت العبارات المختصرة من عند ابن شداد مكان عبارات نسخ الأصل فأساء بذلك لنصوص ابن عساكر في هذه المجلدة إساءات بالغة، وقد بين ذلك أحسن بيان الأستاذ الدكتور سامي الدهان رحمه الله في مقدمته للقسم الأول من «الأعلاق الخطيرة» الذي نشره المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق سنة ١٩٥٣م فليرجع إليه من شاء ويرى تفاصيل ما ذكره في مقدمته بهذا الصدد.

وقد حقق الأستاذ الدكتور صلاح الدِّين المنجد المجلدة الثانية من «تاريخ دمشق» أيضاً ولي على إخراج نصها ملاحظات كثيرة لا تبتعد من حيث الجوهر عن الملاحظات المتعلقة بالمجلدة الأولى المنشورة سنة ١٩٥٤م.

وقام بتحقيق المجلدة العاشرة من «تاريخ دمشق» العالم المؤرخ الفاضل الشيخ محمد أحمد دهمان(١٨) وأخرجها إلى عالم المطبوعات ملتزماً بالمنهج الذي أشار إليه العلامة الأستاذ محمد كرد علي أحسن الالتزام رحمه الله وأحسن إليه، ونشرت تلك المجلدة في مجمع دمشق سنة ١٩٦٤م.

وبعد سنوات من ذلك أقدم الأستاذ الدكتور شكري فيصل(١٩) رحمه الله على تشكيل لجنة لمتابعة العمل بتحقيق «تاريخ دمشق» برئاسته وعضوية عدد من تلامذته، وأخرج عدداً من أجزاء الكتاب التي التزمت بمنهج العلامة الأستاذ كرد علي بشكل عام فكانت من أحسن ما صدر من أجزاء الكتاب ولو أنها أسهبت في أمر الفهرسة.

ثم تابعت الباحثة الفاضلة الآنسة سكينة الشهابي العمل في تحقيق الكتاب بمفردها، فأخرجت إلى عالم المطبوعات منه عدداً كبيراً من الأجزاء، ولكنها أقدمت على تخريج الأحاديث تخريجاً قاصراً يصح أن يقال عنه تخريج أدباء، وقد عولت في ذلك على ما نقلته عن حواشي التخريج لأرباب فنّ الحديث من العلماء المعاصرين، ولو أنها اقتفت أثر أستاذها الأستاذ الدكتور شكري فيصل رحمه الله في تحقيقه لما حققه من أجزاء «التاريخ» لكان خيراً لها وللكتاب، وعلى كل حال فملاحظاتي على عملها، وهي ملاحظات يسيرة إذا ما قورنت بما لها من فضل بالإسهام في إخراج عدد كبير من أجزاء الكتاب، لا تقلل من قيمة ما فعلته وحققته وأخرجته من أجزاء هذا السِّفر العظيم التي زاد عددها على العشرين جزءاً، معظمها نشر في مجمع اللغة العربية بدمشق، والآخر نشرته مؤسسة الرسالة في بيروت.

وكان لي شرف الإسهام بتحقيق الجزء الخاص بـ(ترجمة أمير المؤمنين علي بن أبي طالب رضي الله عنه) وهو الجزء الخمسون من أجزائه، ونشره المجمع سنة ٢٠٠٨م(٢٠).

ومما تقدم تتبين لنا حاجة هذا الكتاب العظيم الملحة لإخراجه إخراجاً محققاً تحقيقاً يُلتزم بإخراج نصه مضبوطاً ضبطاً صحيحاً وفق ما تعارف عليه أهل الخبرة من العلماء المحققين بعيداً عن إثقال كاهله بحواشٍ لا تفيد القارئ الباحث إلا باليسير من الفوائد، وأن يُخدم الكتاب الخدمة التي تليق به من خلال فهرسة نافعة تقرب فوائده لأيدي الباحثين، وأن تتولى ذلك لجنة من المحققين والمراجعين الخبراء، راجياً أن يوفق الله تعالى رئيسه الحالي ومساعديه لتنفيذ ذلك في المستقبل القريب إن شاء الله تعالى.

ولم تقتصر جهود مجمع دمشق على نشر ما أشرت إليه من الكتب المحققة التي صدرت عنه في زمن رئيسه الأول العلامة الأستاذ محمد كرد علي، فقد تبعتها كتب كثيرة حققت وصدرت عن المجمع أيام رؤسائه اللاحقين: الأستاذ خليل مردم بك، والأمير مصطفى الشِّهابي(٢١) والأستاذ الدكتور حسني سبح، وأستاذنا الجليل العلامة الدكتور شاكر الفحام رحمه الله تعالى، ثم الدكتور مروان المحاسني.

جهود مجمع اللغة العربية بالقاهرة في تحقيق التراث ونشره:

«أنشئ مجمع اللغة العربية بالقاهرة سنة ١٩٣٤ في عهد الملك فؤاد الأول، وكان تأسيسه عقب تأسيس مجمع دمشق بما يزيد على عشر سنوات، وكان أول رئيس له الأستاذ محمد توفيق رفعت، وتبعه الأستاذ أحمد لطفي السيد، ثم الدكتور طه حسين، ثم الدكتور إبراهيم مدكور، ثم الدكتور شوقي ضيف رحمه الله تعالى، ثم الدكتور كمال بشر، فكان من بعد ذلك أفضل المجامع اللغوية العربية وأكثرها نشاطاً وتأثيراً في الأوساط العلمية والثقافية العربية، وكانت له جهود مشكورة مشهودة في تحقيق التراث ونشره، وأشير فيما يلي إلى بعض منشوراته الهامة من كتب التراث وهي:

١- عجالة المبتدي وفضالة المنتهي: لأبي بكر محمد بن موسى الحازمي، المتوفى سنة (٥٨٤)هـ، وقام بتحقيقه عالم المغرب الأقصى الشهير الأستاذ عبد الله كَنُّون (٢٢) ونشره مجمع القاهرة سنة ١٩٦٥م.

٢- القلب والإبدال(٢٣): ليعقوب بن إسحاق بن السّكّيت، المتوفى سنة (٢٤٤)هـ، وقام بتحقيقه الدكتور حسين شرف، وراجعه الأستاذ علي النجدي ناصف.

٣- كتاب التنبيه والإيضاح عما وقع في الصّحاح: لابن برّي، المتوفى سنة (٥٨٢)هـ، وتولى تحقيقه الأستاذ مصطفى حجازي والأستاذ عبد العليم الطحاوي، وراجعه الأستاذ علي النجدي ناصف والأستاذ عبد السلام محمد هارون.

٤- كتاب غريب الحديث: لأبي عبيد القاسم بن سلاّم، المتوفى سنة (٢٢٣)هـ، وقام بتحقيقه ومراجعته عدد من المحققين والعلماء.

٥- كتاب التكملة والذيل والصلة: للصَّغَاني (الحسن بن محمد) المتوفى سنة (٥٧٧) هـ، وقد حقَّقته وراجعته لجنة من العلماء الخبراء.

٦- ديوان الأدب: للفارابي (إسحاق بن إبراهيم) المتوفى سنة (٣٥٠) هـ، وحققه الدكتور أحمد مختار عمر، وراجعه الدكتور إبراهيم أنيس، ونشره مجمع القاهرة سنة ١٩٧٤م.

وغير ذلك مما يطول الكلام عليه من آثار الأسلاف التي أبصرت النور ذلك المجمع العريق بتاريخه وأعماله العلمية الرصينة، كنشر «كتاب الشفا» لابن سينا، وكتاب «المغني» للقاضي عبد الجبّار، بإشراف الدكتورين طه حسين وإبراهيم مدكور(٢٤).

جهود المجمع العلمي العراقي في تحقيق التراث ونشره:

يشبه مجمع بغداد في نشأته مجمع دمشق، فقد كانت نواته لجنة للتأليف والترجمة والنشر، أنشأتها وزارة المعارف العراقية سنة ١٩٤٥، حتى كانت سنة ١٩٤٧ حيث رأت الوزارة أن تتحول هذه اللجنة الوزارية إلى مجمع علمي، واقترضت من مجمع دمشق اسمه فسمته «المجمع العلمي العراقي» فكان الأستاذ محمد رضا الشَّبيبي(٢٥) أول رئيس منتخب له من قبل أعضاء المجمع في حينه.

ومن نفائس المخطوطات التي نشرها المجمع العلمي العراقي محققة تحقيقاً ممتازاً:

١- خريدة القصر وجريدة العصر: للعماد الأصبهاني (قسم تراجم شعراء العراق) وتولى تحقيقه العلاّمة الشيخ محمد بهجة الأثري(٢٦) ونشره مجمع بغداد بين عامي ١٩٥٥- ١٩٦٤م.

٢- المختصر المحتاج إليه من تاريخ بغداد: لابن الدّبيثي، وتولى تحقيقه الدكتور مصطفى جواد(٢٧) وقد نشره المجمع في ثلاث مجلدات بين عامي ١٩٥١- ١٩٧٧م.

٣- صورة الأرض: للشريف الإدريسي، وتولى تحقيقه الشيخ محمد بهجة الأثري، والدكتور جواد علي، ونشره المجمع سنة ١٩٥١م(٢٨).

وغير ذلك من آثار الأسلاف التي أبصرت النور في ذلك المجمع الذي أسهم بقسط وافر في إحياء التراث العربي الإسلامي في العصر الحديث.

جهود مجمع اللغة العربية الأردني في تحقيق التراث ونشره:

لا يختلف مجمع عَمَّان كثيراً في أمر تأسيسه عن مجمعي دمشق وبغداد، فقد تألفت في وزارة التربية والتعليم الأردنية لجنة باسم التعريب والترجمة والنشر سنة ١٩٦١ وكان لها جهد مشكور في النهضة العلمية بالأردن، حتى إذا كانت سنة ١٩٧٦ حيث رئي أن تتحول تلك اللجنة إلى مجمع لغوي باسم «مجمع اللغة العربية الأردني» وكان رئيسه الأول الأستاذ الدكتور عبد الكريم خليفة الذي ما زال بحمد الله يمارس عمله في رئاسته وإدارة أعماله بهمَّةٍ واقتدار حفظه الله وبارك بجهوده الخيّرة في المنافحة عن العربية

والتراث.

واقتصرت مشاركة مجمع اللغة العربية الأردني في مضمار إحياء التراث ونشره على ما تنشره مجلّته من نصوص تراثية بين الفينة والأخرى بتحقيق عدد من الدارسين العرب والأردنيين، وما يشارك به المجمع من لجان تتبع اتحاد المجامع اللغوية العربية، وقد سألت رئيسه العالم الفاضل عن سبب عدم مشاركة المجمع الأردني بتحقيق كتب التراث ونشرها كبقية المجامع الأخرى في الوطن العربي، فردَّ ذلك إلى ضعف الموارد المادية للمجمع ليس إلا.

وأما المجامع العربية الأخرى الحديثة التأسيس فما زالت تتلمس السير على الطريق التي سارت عليه المجامع الأولى الرائدة، ولعلنا نرى منها إسهاماً محموداً في شأن نشر التراث وإحيائه مستقبلاً إن شاء الله تعالى.

الهوامش

(١) انظر ترجمته ومصادرها في كتابي «أعلام التراث في العصر الحديث» ص (٢٢٥).
(٢) انظر كتابه «مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي» ص (١٦٠).
(٣) انظر ترجمته ومصادرها في كتابي «أعلام التراث في العصر الحديث» ص (٨٢- ٨٤).
(٤) انظر ترجمته ومصادرها في كتابي «أعلام التراث في العصر الحديث» ص (٣٥- ٣٧).
(٥) انظر ترجمته «تاريخ مدينة دمشق» المجلدة الأولى ص (ج).
(٦) انظر ترجمته ومصادرها في كتابي «أعلام التراث في العصر الحديث» ص (٦٨- ٧٠).
(٧) انظر «تاريخ المجمع العلمي العربي» ص (٢١٠- ٢١١) و«المجمع العلمي العربي في خمسين عاماً» ص (٣٢- ٣٣).
(٨) انظر البحث الذي كتبته عن سيرته ونشر في «الموسوعة العربية» بدمشق، المجلد السابع ص (٤٦).
(٩) انظر ترجمته ومصادرها في «معجم المؤلفين» (٣٢٩/٣).
(١٠) انظر ترجمته ومصادرها في كتابي «أعلام التراث في العصر الحديث» ص (٩٨- ١٠٠).
(١١) انظر ترجمته ومصادرها في كتابي «أعلام التراث في العصر الحديث» ص (٢٠٦- ٢٠٨).
(١٢) وقام بتخريج الأحاديث الواردة فيه العلامة الشيخ محمد ناصر الدين الألباني رحمه الله تعالى وأفردها برسالة صغيرة نشرها المكتب الإسلامي بدمشق.
(١٣) انظر ترجمته ومصادرها في كتابي «أعلام التراث في العصر الحديث» ص (١٢٣- ١٢٤).
(١٤) انظر ترجمته ومصادرها في كتابي «أعلام التراث في العصر الحديث» ص (١٤٢- ١٤٤).
(١٥) انظر ترجمته ومصادرها في كتابي «عناقيد ثقافية» ص (٤٥- ٥١).
(١٦) وتجدر الإشارة إلى أن الجّء في تعبير العلاّمة الأستاذ محمد كرد علي لا يزيد على عدد صفحات الملزمة في اصطلاح أهل العلم في أيامنا أي ما يقارب ستَّ عشْرَةَ صفحة بثماني أوراق على الوجهين.
(١٧) وقد قال العلاّمة الأستاذ محمد كرد علي ذلك لأنه كان يحترم نفسه ولا يقحمها في أمر لا يحسنه، فالعمل بتخريج الأحاديث عن غير أهلية أمر يسيء للكتاب المحقق، وعلى المحقق الذي يضع الأمور في مواضعها إما أن يترك أمر تخريج الأحاديث ويكتفي بضبط نصوصها الضبط الصحيح إن كان لا يُحسن التخريج، أو الاستعانة بأحد الخبراء في تخريج الأحاديث ممن يشهد لهم أهل العلم بالخبرة والدراية في شؤون الحديث ليقوم بتخريج الأحاديث الواردة في الكتاب وبيان حالها صحة أو ضعفاً. وأما ما يفعله بعض المشتغلين بالتراث - أو بعض المتسلقين عليه - من سرقة تخريجات المحدثين المعاصرين للأحاديث وأحكامهم عليها وإثباتها في حواشي الكتب التي يعملون بها فأمر في

غاية الخطورة لأن الحكم على الحديث كالفتوى، وهل يقدم على الفتوى من لا يحسن أمورها وينال غضب الله عزّ وجلّ؟!.

(١٨) انظر ترجمته ومصادرها في كتابي «أعلام التراث في العصر الحديث» ص (١٧٢-١٧٤).

(١٩) انظر ترجمته ومصادرها في كتابي «أعلام التراث في العصر الحديث» ص (١٥٨-١٦٠).

(٢٠) قد شاركني العمل في تحقيقه الأستاذ رياض عبد الحميد مراد، والأستاذ ياسين محمود الخطيب، وكتبت مقدمة له بيّنت فيها ما قمت به من العمل في تحقيقه.

(٢١) انظر ترجمته ومصادرها في «معجم المؤلفين» (٨٧٨/٣).

(٢٢) انظر ترجمته ومصادرها في كتابي «أعلام التراث في العصر الحديث» ص (١٧٨-١٨٠).

(٢٣) ويسمى في بعض المصادر «الإبدال» فقط.

(٢٤) انظر «مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي» ص(١٤٦) و«مجمع اللغة العربية في القاهرة في خمسين عاماً» ص (١٩٢- ١٩٨) بتصرف واختصار.

(٢٥) انظر ترجمته ومصادرها في «معجم المؤلفين» (٢٩٥/٣).

(٢٦) انظر ترجمته ومصادرها في كتابي «أعلام التراث في العصر الحديث» ص (٢٠٤- ٢٠٥) وقد شاركه العمل بتحقيق الأول من مجلداته الدكتور جميل سعيد.

(٢٧) انظر ترجمته ومصادرها في كتابي «أعلام التراث في العصر الحديث» ص (١٢٠-١٢٢).

(٢٨) انظر «مجمع اللغة العربية في القاهرة في خمسين عاماً» ص (١٢- ١٥).

مصادر البحث ومراجعه:

١- أعلام التراث في العصر الحديث، تأليف محمود الأرناؤوط، مكتبة دار العروبة بالكويت، دار ابن العماد ببيروت ٢٠٠١م.

٢- ذخائر التراث العربي الإسلامي، تأليف عبد الجبار عبد الرحمن، بغداد ١٩٨١م.

٣- عناقيد ثقافية، تأليف محمود الأرناؤوط، دار المأمون للتراث، دمشق ١٩٨٥م.

٤- مجمع اللغة العربية في خمسين عاماً، تأليف الدكتور شوقي ضيف، مجمع اللغة العربية، القاهرة ١٩٨٤م.

٥- المجمع العلمي العربي (مجمع اللغة العربية) في خمسين عاماً، تأليف الدكتور عدنان الخطيب، مجمع اللغة العربية، دمشق ١٩٦٩م.

٦- مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي، تأليف الدكتور محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٨٤م.

٧- معجم المخطوطات المطبوعة، تأليف الدكتور صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت ١٩٦٢- ١٩٨٢م.

٨- معجم المؤلفين، تأليف عمر رضا كحّالة، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٩٣م.

٩- مقدمة العلاّمة محمد كرد علي للمجلدة الأولى من تاريخ مدينة دمشق، لابن عساكر، بتحقيق الدكتور صلاح الدين المنجد، المجمع العلمي العربي، دمشق ١٩٥١م.

q q

قراءة في مجموعة (حكـايــة المهر دحنون)

محمَّـــد قرانيــا

"حكـايــة المـهر"دحنون" هي المجموعة القصصية الأولى التي أصدرها **"موفق نادر"** للأطفال، عام ١٩٩٩ بعد أربع مجموعاتٍ شعرية، نلمس فيها اتّجاهاً فنيّاً، يعمل على إيجاد طفلٍ مثقفٍ طليعيّ، وذلك برسم صورةٍ غير نمطيةٍ للطفولة.

صاغ الكاتب قصصه بأسلوبٍ واقعيّ، ونقل شخصياتها من الواقع المحسوس والملموس الذي ينمّ عن تجربةٍ ذاتيةٍ، يعيشها الطفل، ولكنْ ما يلفت النظر في المجموعة، تدخّلُ الكاتب في النصّ، كلونٍ من لقاء السارد والكاتب معاً، لأن كل نصّ يعكس بعباً من ملامح صاحبه بصورةٍ أو بأخرى. فالكاتب هو الذي تخيّل شخوصه، وجعلها تفكر بالنيابة عنه، وتحمل ملامحَه، وبعضَ أحاسيسه ومشاعره، وتعبّر عن أفكاره بصورةٍ غير مباشرةٍ، فكانت أشبه بمرايا تعكس أجزاءً منه، وتعبّر عن فرحه وحزنه، ورغباته وأحلامه، مهما ادّعى الحياد.

في قصة **"شـــاعر مـن القريـــة"** حاول **"موفق نادر"** أن يبيّن للأطفال كيفية بناء القصة، ورفع معمارها حجراً إثر حجرٍ، فتحكّم بالبداية والنهاية، وتحادث مع الشخصيات من موقع المؤلّف المعلّم، ونصّ على أنه يمارس التأليف والكتابة، ويمسك بخيوط اللعبة، فحرّك الشخصيات والأحداث بما يتطلّبه فنّ القصّ، ووفق رؤىً تعمل على تشكيل عالمٍ طفليّ مثاليّ من الحبّ والفرح والإبداع.

إن تدخّل الكاتب يعبّر عن نزوعٍ فنيّ يدفع القارئَ الصغير ليتخيّل نفسَه موجوداً مع الكاتب، يشاركه الحضورَ، أو بمعنى آخر، يشارك الكاتبَ الكتابة والتأليف بصورةٍ عفويةٍ غير مباشرةٍ.. وفي ذلك مراعاةٌ لمعيارٍ مهمٍّ من معايير أصول التدريس، وهو الرغبة في مشاركة الشخصيةِ القصصية، أو الطفل القارئ، في صياغة القصة وحدثِها، ومعرفةِ تقنيتها، انسجاماً مع المنهج التعليمي التربوي، الذي يرى أن يشارك الأطفال باقتراحاتٍ لنهايات القصة، ويتعرّفوا إلى مبادئ التأليف، ويستنتجوا المغزى والهدف. لكن الكاتب لم يتمادَ في اللعبة، فاكتفى بملامستها لدغدغة مشاعر الصغير.

استخدم الكاتب طريقة السرد الذاتي التي يتحدّث فيها عن نفسه في قصتين، فجعل من نفسه شخصية راوية وحكائية، شارك في الحدث، وقدّم بقية الشخصيات من وجهة نظره، أو من زاوية رؤيته، فأعطى نفسه وظيفة انفعالية، بمعنى أنه وضع المشهد القصصي في إطارٍ معيّنٍ، يحدّد علاقة ذاتية قيمية به. ففي قصة" **شـــاعر مـن القريـــة"** يبتدئ بالقول الصريح: **"ليس سرّاً أنني منذ زمنٍ بعيدٍ أحاول أن أكتب قصة ذلك الطفل الذي لا يشبه كثيرين ممن نعرفهم من**

الأولاد.." وقد تقمّص المؤلف في **"قصة... ليست للكبار"** دورَ السارد، وهو طفلٌ في التاسعة، ولكن يقف خلفه راوٍ كبيرٌ، يكتب القصص، بجملٍ خبريةٍ تقريريةٍ هادئةٍ، وكأنه المعلّم الذي يلقي درساً على التلاميذ: **"في الحقيقة، لا أريد أن يقرأ قصتي هذه أحدٌ من الكبار، فأنا أعرفهم جميعاً، إنهم غريبون جداً، فهم عبوسون لا يضحكون إلاّ عند الضرورة، ويكرهون أن يروا الأطفال يلعبون ويضحكون كما يحلو لهم.."**.

يبدو الأسلوب التعليميّ جلياً في قصة "شــــاعر مــن القريـــــة" حيث وضع الكاتب في خلده أنه يقوم بدور مؤلّف القصة، مخالفاً دور الجدّ أو راوي الحكاية والسيرة، حيث يقول مخاطباً القرّاء الأطفال: **"ومع أنني أدرك شوقكم ولهفتكم لتعرفوا هذا الولد المختلف سريعاً، لكنني أخبركم أنني لن أصفه مثلما يفعل بعض رواة الحكايات.."**.

وبذلك يأخذ الكاتبُ، أو المؤلفُ الراوي، دورَ شخصيةٍ مكوِّنةٍ للمشهد القصصيّ، ولكنها ليست الشخصية الرئيسة التي يدور حولها الحدث، لأن المؤلف يبقى ممسكاً بخيوط القصة، يتحكّم بتصرفات شخصياتها، ويحدّد لها وظائفها. وهذا مغايرٌ لصورة الراوي أو السارد الذي اتبعه في **"حكاية المهر دحنون"** حيث قام الراوي الطفل بدور السارد والشاهد والمشارك في الحدث، وتحرّك داخل النصّ كشخصيةٍ حقيقيةٍ شاركت الشخصيات الأخرى في الحوار، والحدث والموقف.

تلوين السرد

استعان الكاتب في سرده بوسائل تعبيريةٍ، راعى فيها ثقافة البيئة العربية، طعّم بها نصه القصصي، فالفلاح الذي يحرث الأرض، في القصة التي حملت عنوانَ المجموعة، يستعين على نسيان تعبه بـ**(الغناء)** تارةً، وبـ**(مخاطبة الحيوان)** الذي يعمل معه بـ**(ألفاظٍ إنسانيةٍ)** تخرج من القلب لتدخل القلب تارةً أخرى، واستعار من المتصوّفة واحدةً من مفرداتهم لتعميق معنى النصّ، فالطفل السارد، يصف أباه والطبيعة والحصانَ والأرض، بعين الراصد المتأثر بـ**(اتّحاد)** أبيه بالأرض والحصان بوصفه وسيلة إنتاج، أو **(الاتحاد بالطبيعة)** فيقول: **" ومن بعيدٍ كنتَ تسمع صوت أبي وهو يوجّه الحصان: "دحنون" ثلمُك! أو عشتَ دحنون، الله يعينك" ثم تسمعه ينشد مقاطع من أهزوجته المحبوبة التي يغنيها بصوته القاسي دائماً كلما راح يحصد الغلال أو يحرث الأرض، أي حينما يشعر أنه يتحد بهذه الطبيعة الرائعة، طبيعةِ أرض الآباء والأجداد. وحينما كان يصلنا صوته وهو يردّد:**

"يا ديرتي ما لكْ علينا لومْ.. لا تعتبي لومكْ على من خانْ"

نشعر أن الحقول تردّد صدى صوته الحزين دفعةً واحدةً." ص ( )

وهنا يمكن أن نلاحظ أن اتحاد الفلاح الفلسطيني بأرضه يشفّ عن طبيعة المكان، من حيث بعدُه التاريخي والاجتماعي، كما يشفّ عن مدى ارتباط صاحبه المصيري به، بمعنى أن الاتحاد يطابق بين ملامح الأرض وملامح الشخصية الفلاحية، وينمّ عن مدى الانسجام بينهما، إذ عبّرت الشخصية عن شدّة التصاقها بالأرض، كما أن للمكان في القصة الواقعية سلطتَه، وهذا يؤكد أن الشخصية نتاجُ مكانها، واختزالٌ لنمط الحياة الاجتماعية على الأرض الفلسطينية.

أهزوجة ما قبل النوم

إن تلوين الكاتب النصّ القصصيّ ببيتٍ من الشعر الشعبي الذي تتناقله العامة في المناسبات الحرجة، هو تعبيرٌ عن ثقافةٍ شعبيةٍ راسخةٍ يفرّغ فيها الفلاحُ الفلسطيني شحنةَ الغضب، وهذا تقليدٌ لظاهرةٍ أسلوبيةٍ، عرفتها روائع الأدب العالمي، التي استخدمت هذه الحلية الأسلوبية، فـ **"مكسيم غوركي"** استشهد بالشعر الشعبي الغنائي في الرواية كمعادلٍ لـ **(الحرية)** ووشّى به **"كانتزاكي"** رواية

"زوربا" وعدّ الأغنية الشعبية في الرواية (لغة إنسانية) يفهمها جميع البشر على مختلف لغاتهم، بوصفها بؤرةً جماليةً مؤثرةً، ناهيك عن الإيحاءات الرمزية التي تزخر بها، والتي تعدّ في القصة الطفلية تنويعاً أسلوبيّاً، وتلويناً ذوقيّاً، يرسّخ الموروث الشعبي الغنائي الذي شُحن بشجن الأجداد، ويحفظه من الضياع، كما يعبّر عن الوجع الفلسطيني. وامتداد الجذور والأصول إلى الفروع، التي تثمر بغراس الأجداد ثمراً يقطفه الأطفال شهياً هنيّاً..

بدت معادلة التلوين الأسلوبي متوازنةً في النصّ، فـ(**غناء الأب الفلاح**) لـ(**الديرة والوطن**) في (**حقله**) يقابله (**غناء الأمّ**) لـ(**ابنتها**) في (**السرير**) وفي ذلك التفاتةٌ تربوية، حيث يتشارك طرفا المعادلة الأسرية في بناء الحياة، فضلاً عن التفاتةٍ فنيةٍ أخرى، تتجسّد في (**الأب**) الذي يحرث الأرض، و(**يغنّي**)، و(**الأم**) التي تسهر على تربية أطفالها في البيت، و(**تشدو**) بجانب السرير، وفي ذلك توثيقٌ للموروث الشعبي في القصة الطفلية، وتوظيفه، لخدمة الموقف والحدث من جهةٍ، والتعبير عن دواخل شخصيات القصة وتفريغ شحناتها الانفعالية والعاطفية بالغناء من جهة ثانيةٍ، وليس مصادفة أن يُضمّن الكاتب القصة شعراً شعبياً، أو أهزوجة نومٍ طفلية، وإنما كتب ذلك، وهو الشاعر الذي يعي أهمية الإيقاع الموسيقي لدى جمهور الأطفال، الذين يميلون بفطرتهم إلى النغم والموسيقا، فزيّن قصصه بها، ولعل من أجملها، وأشدّها وقعاً على نفس الطفل ترنيمة الأم في "**قصة... ليست للكبار**" وهي تغنّي لابنتها كي تنام، من دون أن تذبح لها طير الحمام المسكين الذي ذبحه السجع في الترنيمة الشعبية من دون ذنبٍ، فينقل الكاتبُ الطفلَ إلى جوّ آسرٍ من الحنان والحبّ، حيث تترنّم الأمّ بأغنيتها وهي تهزّ سرير ابنتها الصغيرة، لتبعث في نفسها الطمأنينة والأنس، وليكون اللحن زادَها الروحيَ في النوم، كما يصف الطفلُ الساردُ المشهد:

"انحنت أمي فوق سرير أختي، وراحت تهدهدها وتغني بصوتٍ عذبٍ، طالما أحببتُه لما فيه من رقةٍ وحنانٍ، وبخاصةٍ هذه الأغنية:

عند الصبح....... العصفورةْ
هدّتْ عَ الشباكْ
لمّا الساعة المسحورة
غنّت تك تك تاك
هذي البنت الأمّورة
صحيتْ ع بكّير
قالت: يالله يا حلوه
لنرَفرفْ ونطيرْ...."

بقيتُ واقفاً ساكناً ريثما انتهت الأغنية، وأطبقت أختي جفنيها وهي تبتسم..".

إن معانيَ كلمات الهدهدة وصورَها، وانبثاقها من قلب أمٍّ، وترديدها على مسمع طفلتها، ذاتُ دلالاتٍ تربويةٍ، فضلاً عما تؤدّيه نغماتُ ترديدها وتنغيمها من حالاتٍ انفعاليةٍ عاطفيةٍ تؤدّي- في القصة- وظائفَ متعدّدةً، فهي:

١- لونٌ من المكوّنات السردية المغايرةِ للسرد النثري، يُبعد عن النصّ رتابتَه.

٢- سردٌ ملحّنٌ يعمل على ربط الحدث بالشخصية التي تعيش حالةً من التناغم التامّ مع مجموعة العناصر التي تنهض بالنصّ النثري.

٣- تعبيرٌ عن حالةٍ روحيةٍ ونفسيةٍ وعناقٍ حميم بين الأم وابنتها في النوم واليقظة.

٤- لونٌ من المشاركة الوجدانية يصوّر الحالة الذاتية، ويضيء الملامح النفسية للشخصية، ويُثري الحدث ويطوّرُه وينمّيه، ويمنح الأسرة العربية خصوصيتَها المميزة في التماسك الأبوي/ الأمومي.

٥- شحنٌ للنصّ بدلالاتٍ جديدةٍ تغني الفكرة

المطروحة، وتسترجع الماضيَ العذبَ، وتحفظ الموروث، وتترك أثرَها النفسي الجميل.

إن الترنيمة التي توشّى بها النصُّ القصصيّ، على الرغم من خصوصيتها الشعبية، نقلت القارئَ الصغيرَ إلى أجواءٍ خاصّةٍ، من شأنها أن تنمّيَ إحساسه بالمعنى الأمومي، وتجعل تفاعله مع القصة أشدّ حرارةً، وهذا التطعيم بالموروث الشعبي عزّز الفضاء الحكائيّ، وأكسبه حيويةً ضاربةً في امتدادها التراثي، عكسه الشعر العفوي، الذي كشف عن ثقافة الشخصيات الموغلة في ذهنية المجتمع. فضلاً عن أنه يزخر بصورٍ فنيةٍ، كالتي عهدناها في الشعر العربي، تنقل متلقيها إلى تلك الفضاءات الطبيعية التي يتردّد شعر أهلها الشعبي في البيوت بعفويةٍ وبساطةٍ.

إن ترنيمة الأم تقليدٌ معروفٌ، وهي أقرب الكلام إلى النفس الإنسانية، ولاسيما الأطفال، وهي حين أخذت مكانها في النصّ القصصي أضفت عليه شيئاً من التجديد، والهدفُ الرئيس من كل تجديدٍ وتطويرٍ في بنية الجنس الأدبي يتمثّل في تمكين هذا الجنس من تأدية وظائف جديدةٍ تتناسب مع وضعٍ جديدٍ يتعايش هذا الجنس معه، لأن **"وعي الأديب بالواقع الذي يعايشه، وبأدوات التشكيل الجمالي لعمله يهب لفنه الجودة والخلود"**.

إن بدايات تجربة الشاعر القصصية، تلفت النظر بلغتها الوظيفية في اقترابها من الاستعارات المفردة بذاتها، انطلاقاً من نظرة الكاتب التربوية التي ترى ضرورة تلبية الكتاب الطفلي لرغبات الصغار، وإشباع ميولهم الثقافية، وقد زخرت القصص بالأحداث والقيم والمعلومات اللغوية والتثقيفية، التي ارتبطت بالشخصية الرئيسة في القصة، استجابةً لروح الطفولة بما تتطلّبه من حبّ للمعرفة، ونزوعٍ للدهشة.

وقد عمد الكاتب إلى التعبير عن مشاعر الطفل المبدع، فعمل على دغدغة مشاعره وإحساساته، ونقل إليه من عالم المدرسة والبيت والحقل والمعسكر ما يربطه بالحياة بصورةٍ أجمل، ولكن في نزعةٍ مثاليةٍ غالباً تسيطر على هذه الأمكنة، وما اشتغال الكاتب على الأدب والفنّ والثقافة في القصة إلاّ لأنها موطن الجمال، وعلاقةُ الذوق بالفن قائمةٌ على تنمية الإحساس بالجمال، وأن الأدب قادرٌ على تغذية مخيّلة الطفل بما يثير ذائقته، ويدخل المتعة إلى نفسه. وليست فكرة اختزال الثقافات والمفهومات والقيم والطموحات المستقبلية، وإيصالها للطفل سوى عملٍ تربويّ.

وأخيراً، يمكن القول، إن قصص مجموعة **"حكاية المهر دحنون"** حفلت برؤىً تثقيفيةٍ وتربويةٍ، حقّقت المنفعة المعرفية إلى جانب المتعة والتسلية. وانتمت لما يعرف بثقافة الإبداع كما انتمت إلى ثقافة الذاكرة. وهذا كله مما يندرج تحت لافتة التربية، التي تثقف الطفل، وتحثّه على المطالعة لملء فراغه، وتأخذ بيده في طريق تذوّق الجمال، ومن ثم، تفجّر بإبداعاته الطاقات الكامنة لديه، وتضعه وجهاً لوجهٍ أمام الفنّ الناهض، والخيال الثرّ، وصورة الطفل المثالي، الذي يعدّه للانطلاق في رحاب الحياة على أكمل وجه.

q q

قراءة في
قـصـص العــ(٤٥٥)ــدد

محمد باقي محمد

انطلاقاً من الإجرائيّ سنعمّق اشتغالنا على النصوص التي تتمّ قراءتها، واضعين في اعتبارنا مدى الفائدة التي يُمكن للقارىء تحقيقها في مزامنته ومُقارنته ما بين القراءة والنص القصصيّ، وتحرّي العلاقة الجدلية بينهما، للتحصّل على أكبر قدر من الفائدة، ربّما لأنّنا تلقينا غير هاتف مُؤكّد على صحة توجهّنا في هذا الجانب، بعضها جاءنا من كتّاب نصوص كنّا قد قدّمنا فيها وجهة نظر عبر أعداد سابقة من " الموقف الأدبي " الغرّاء!

وسيكون المُنجز البشريّ في علم النفس حادينا، ما يذهب بنا جهات الاشتغال على تأويل الـ أطاب القصصي بدلالة هذا المُنجز، وبخاصة ما اجترحه عالم النفس فرويد في هذا الجانب، وعليه فنحن نخطو خطوة أخرى على استنباط أدواتنا النقدية من داخل تلك النصوص، لكي لا تتعرّضَ النماذج المُفارقة للغبن، عبر أحكام القيمة البليدة، المتكئة إلى القوالب النقدية الجاهزة، وسنؤكّد ثانية على مقولة التوحيديّ أن " ما أصعب القول على القول "، ولكن يبدو أنّه ليس ثمة بدّ من " اقتراف " جرم كهذا، لنتحرى النتائج في ارتسامها على القرّاء والكتاب معاً، فهل يتساوى الجرم بالغنم !؟

الكبرياء.. المحرقة وهواء طلق غزة :

والبداية ستكون مع القاصّ الفلسطينيّ المعروف " رشاد أبو شاور "، ليُحيلنا الموضوع إلى جرح نزف صديداً في الآونة الأخيرة، إذْ عجز النظام الرسميّ العربيّ عن الإجماع ـ حتى ـ على رأي يبلور قمة عربية تخصّ موضوعاً مصيرياً، ولأنّ الصورة المُتلفزة كانت حاضرة بفجائعيّتها الممرضة والمرمدة، جاءت جلّ النصوص التي أنجزت بدلالة حدث جلل كالعدوان الإسرائيليّ على غزة باهتة، لاختلاف في الأدوات وإمكاناتها، ذلك أنّ الكلمة في تأثيرها لا تعادل الصورة في تجسيد الموقف !

وها هو كاتب كبير كـ " أبي شاور " يقف مُرتبكاً في حضرة المجزرة، فلا هو بالقادر على الإمساك بأعصابه كي لا تفلت عن الضبط، ولا هو بالقادر على تجسيد فداحة ما جرى هناك في نتائجه الكارثية على أهل غزة مادياً، وعلى النظام الرسمي العربيّ في صمته المُهين معنوياً بداية، ومن يدري أو يدّعي الإحاطة بتداعياته المادية مُستقبلاً، ثمّ على جماهير أحبطت أحلامها فتأسلم مزاجها العام، حتى داخل الأحزاب العلمانيّة، لغياب القدوة والقيمة والمعنى والجدوى !

عاجزاً عن الإحاطة بالمعنى يقف نصّ " أبو شاور " على تفاصيل دامية، في ما يُشبه اللقطات القريبة بتكنيك السينما، لكنّها ليست " زوماً"، تلتقط الأجزاء في مُحاولة للإيحاء منها بجسامة الحدث، على ضعف في الإمكانات، ليُنهي متنه برسالة يطلب فيها من غزة أن تحذر ممّا يُحاك لها، وكذلك للفلسطينيّين وللعرب جميعاً، وليُؤكّد تضامنه معها، ثمّ يجزم قاطعاً بخيار المُقاومة، مُتكئاً على مقطع للشاعر الفلسطينيّ المعروف " معين بسيسو " أنْ " قد أقبلوا فلا مُساومة.. المجد للمُقاومة " !

ومن كلّ بدّ سيصعب على الدارس تصنيف هكذا نصّ، فهو يتاخم ـ أو يتداخل مع ـ الخاطرة كثيراً، وهو في أجزاء بعينها لا يتاخم قصيدة النثر فحسب، بل إنّه في تلك الأجزاء يُحسب عليها، وهو ـ إلى ذلك ـ ينشىء، أي أنّه يتلبّس حيناً روح المقال، وهو أخيراً يعتمد ما يُشبه التضمين، كما في اختتامه بجزء من مقطع لمعين بسيسو، فهل نحن أمام نصّ يتجاوز الأجناس الأدبية !؟

إنّنا لا نظنّ بأنّ الجواب عن هذا السؤال سيتوضّع في خانة الإيجاب ! حتى العنوان في وظيفته السيميائية واضح في إشاراته، فالمحرقة وغزة تفصحان عن كنه الحدث، ولا تتركان مسافة بينه وبين المتن لمصلحة التشويق، أمّا الخواتيم فهي لا تنتمي إلى المُدهش بمقدار ما تنتمي إلى المُدْهَش والمُنكفىء والرغبويّ، الذي لا يجد لنفسه سنداً في الواقع، لقد غاب عنها المُفارق والصادم، ربّما لأنّ فجاجة الحدث وجسامته حدّ البذاءة، وحضوره المُنداح على شاشات الفضائيات، قطع الطريق إلى حدّ بعيد على إنجاز نصّ يرتقي إلى مقام المجازر هناك، هو نصّ المكان بامتياز في إحالات لا حدّ لها، ومع ذلك لم يرقَ " أبو شاور " به إلى فضاء قصصيّ، يندغم بمصائر شخوصه التراجيديّة، ليقف معهم كندّ، ويُقاسمهم البطولة !

ثمّة نفس مُتألمة لما يحدث، لأنّها تنتمي إلى المكان، وهي ـ إلى ذلك ـ عزلاء إلاّ من كلمتها، ولذلك احتكمت إلى مقولة الـ : د . يوسف ادريس، أن " إلى الجحيم بالأشكال الأدبية حينما تكون الأمة في خطر "، فسلاماً لـ " أبي شاور "، وآخر لغزة الصامدة تسكن جهات القلب على عطب !

الوارث :

وفي نصّ " ابتسام شاكوش " الذي يحمل عنوان " الوارث " ثمة رجل يستند بظهره إلى الحائط، في إحالة إلى افتقاده إلى السند، وبالتوغل في المتن، سيقع القارىء على ربّ أسرة فقيرة كثيرة العدد، يحتاج إلى من / أو ما يُسنده في أعباء الحياة، ما يذهب بنا جهات الضيق، ضيق ذات اليد، ضيق المكان المزدحم بأفواه لا تشبع، وزوجة أضواها الفقر ـ ناهيك عن كثرة الولادات وسوء التغذية ـ إلى دوار ما ينفك يُهاجمها كلّ حين، ودوار آخر بسبب زوج ديّن، أكثرَ من البنين دون المال، واقتصر عالمه على انتظار موت شقيقته الثريّة، التي قبرت زوجين ثريّين، لكنّها تتكشف ـ في الرسم ـ عن غنى روحيّ هائل على عقرها، إذْ تفتح مدرسة لتعليم الصغار، وتفني وقتها وأعصابها في تربيتهم، أو خصّص جزءاً آخر من تفكيره في انتظار موت أبي زوجته الذي حرمهم من حقّ ابنته في ماله لمصلحة شقيقها المُتسلّط المُتحكّم، وليضغط ـ من ثمّ ـ على زوجته في إحالة إلى ضيق من نوع آخر، إذ يتهدّدها بالزواج من أخرى إن لم تجد حلاً لسيطرة شقيقها على أبيها، وعلى نحو غريب يتفكّر في التآمر على ابن شقيق زوجته ذاك، ليحرفه عن تفوّقه في العلم، كأن يرمي بليلى ابنة صديقه في طريق الشاب، على أمل أن يقع في هواها، فينسى الجدّ والدرس !

أمّا الزوجة فتتفكّر على قلق، إن كان جاداً في استبدالها بأخرى، ما يُضيف إلى الضيق ضيقاً تستشعره الزوجة المُحاصرة بزوج ألجأه ألم المفاصل إلى الشعوذة، وتخلّي الحظ عنه، إذْ غادر قريب له موقعاً مُهمّاً، فلم

يبق له إلاّ ادعاء الكرامات، وها هو عاطل مُتبطّل، لا يؤمن بالعلم، فلا يُرسل الأولاد إلى المدرسة، ولا يقبل لنسله ضبطاً، على ظنّ منه بأنّهم سينخرطون قريباً في سوق العمل، فيما يفني أخوها عمره في العمل، غبّ أن هجر مكتبه وشهادته التي تحصّل عليها من بلاد بعيدة، ثمّ ها هو زوجها صاحب الكرامات يأوي معتوهاً، ليجبي الحسنات التي يُلقي بها المُحسنون في حجر هذا المعتوه !

لكنّ القدر كان بالمرصاد للشيخ نعسان، فلقد توفّي المعتوه ذات فجأة، فاستعجل الدرب ليرى إمكان ما يستطيعه في بلواه، فيما كانت أخته تسعى من دائرة إلى أخرى لتبيع أملاكها بيعاً مُؤجّلاً إلى إحدى الجمعيات المتخصّصة في رعاية الأيتام، ما يعني الإحالة مُستقبَلاً إلى ضيق آخر !

أمّا في التنفيذ فنحن إزاء سرد تقليديّ، يتكيء على الفعل الماضي، الذي يذهب بنا جهات ضمير الغائب الشهير " هو "، لكنّنا إذا اكتفينا بما تقدّمَ من توصيف نكون قد غمطنا النصّ حقه، ذلك أنّنا يجب أن نتذكّر بأنّ السرد لم يستنفد مهامه بعد، وعلى هذا فهو ما يزال يتحصّل على مشروعيته في الكتابة، ناهيك عن الحرفنة في أسلوب " الشاكوش "، الذي سيتبدّى للعين الحصيفة عبر إدارة للحدث تتسم بالذكاء، فهي تنتقل بسلاسة بين الشخصيتين المحوريتين، الشيخ نعسان وزوجته، ما يُحيلنا إلى تعدّد في الأصوات يكسر رتابة السرد، ويضخّ في المتن توتراً درامياً يتكيء إلى صراعهما من جهة، وصراعهما مع الآخرين من جهة أخرى، ناهيك عن الصراع الداخلي لكلّ منهما على حدة، ثمّ أنّها تدير حواراً ذكياً في أسلوبه، إذْ تعمد إلى استحضاره في ضمير الآخر، مع موقفه منه، كأن تستعيد الزوجة ما قاله لها الشيخ يوماً، فتتفكّر فيه، وقد تعارضه فطرتها السليمة بداية، لكنّها سرعان ما تلتمس له الأعذار، بل وتتبنّى رأيه مُنقلبة على الآخرين أو ـ حتى ـ على قناعاتها في تماه كامل يذهب نحو الاستلاب حتى !

مأثرة الـ " شاكوش " الثانية تتجلى في الكيفية التي اشتغلت فيها على المضمون شكلاً، ذلك أنّها لجأت إلى ما يُشبه ما كانت العرب تسمّيه الذمّ في معرض المدح، فالشيخ نعسان انتهازيّ اتكاليّ، ترك دكانه ليستفيد من الهبات التي يُمكن أن يقدّمها فاعلو الخير للمعتوه الذي آواه فيه، وتفرّغ هو للإنجاب بلا حدود، ناهيك عن أنّه أهمل تعليم أولاده، وزرعهم في سوق العمل قبل الأوان، ضارباً بحقوق الطفل عرض الحائط، والأخطر من هذا وذاك أنّه تفرّغ للشعوذة، فأسهم في تزييف وعي الناس، مستغلاً مُرتكزهم الذهني السلفيّ، ووعيهم المُفوّت، لكنّها ـ وبذكاء شديد ـ اشتغلت على التضاد والتقابل، فقدّمته كما يرى هو نفسه، أو كما تراه زوجته المسكينة في تمزّقها بينه وبين أهلها، الذين كانوا يرونه على حقيقته، ذلك التمزّق الذي حُسمَ لمصلحته بحكم التماهي، الناجم عن الخوف لا عن الحبّ !

نحن إزاء نصّ تقليديّ نعم ! ولكنّه نصّ رصين وذكيّ يصلح أن يكون أنموذجاً لهكذا قصّ، لاسيما وأنّه لا يعكس تجربة الـ "شاكوش" المُتنوّعة، ثمّ إنّ السرد بنية مُعقدّة ومُركّبة في مُنتهى الجمال، إن أحسنت التوليفة بحسب الشكلانيّين الروس، فهو يشم بقية العناصر بوشمه، لأنّه يحدّد زاوية الرؤية، وعليه يُمكن القول بأنّ اللغة هي الأخرى تندرج في نسيج قصصيّ رصين وجميل، صحيح أنّها لم تعنَ بالمُجنّح في انزياحه نحو الجديد والمُبتكر من سياق، ولهذا غابت الأفياء والظلال، لكنّ التوريات حضرت عبر الذكاء في التناول شكلاً ومضموناً، أمّا الزمن فلقد لعب دوره هو الآخر في كسر رتابة السرد، إذْ أوكلته القاصة إلى الذاكرة كحامل حرّ في ارتحالها إلى الخلف أو إلى الأمام، فأنجزت بدلالتها زمناً مُنكسراً، ينتمي إلى الحديث من الأساليب !

والأفعال داخلية كانت، بانتمائها إلى الذهنيّ، أم خارجية بانضوائها على حدث، قامت

مقام مُحفّزات القصّ، ما دفع حركته إلى الأمام، فيما ذهبت الخواتيم جهات المُفارق في الإدهاش، بيد أنّنا نعتب على قاصة كالـ "شاكوش " إذْ تنوّن صيغة منتهى الجموع كما في " توابيتاً = توابيت "، أو تقع في مطبّ الركيك من التعبير، إذْ ما مُناسبَة الانتقال بين الماضي والحاضر في " تركها في حيرتها، في رعبها، ويمضي حاملاً .. "، ألم يكن الأجدى بها أن تستخدم الفعل " ومضى حاملاً " !؟ ولكن هل ينتقص ما تقدّمَ من هنات من جمال النصّ !؟

بقي أن نُشير إلى التوفيق الذي حالفَ الـ " شاكوش " في انتقاء العنوان، ذلك أنّ الكلمة في إفرادها حمّالة ما لا يُحدّ من احتمالات في تأويلها، وإذن فمن هو الوارث !؟ وما هي طبيعة التركة التي ستؤول إليه !؟ وما هي الإشارات السيميائيّة فيه !؟ ثمّ ما هي الوظيفة المعرفيّة التي يُمكنه القيام بها !؟

وفي الإجابات لا يُمكننا إلاّ أن نقرّ بأنّ القاصة قد نجحت في الاتكاء على عتبة مُمهّدة، قد تبدو لأوّل وهلة كاشفة لأسرار متنها، إلاّ أنّ القراءة تذهب بنا إلى غير ذلك، لكنّنا لهذا كنّا نُفضّل لو أنّها تخيّرت عنواناً آخر ينهض بهذه الوظائف من غير أن يُثير أي لغط، والبدائل كانت كثيرة كما نزعم !

باب الفرج :

وفي التو ستبدأ الأسئلة، أن ما الذي يُخفيه عنوان معروف في إحالاته داخل إهاب النصّ الموسوم بــ " باب الفرج " لــ " عبد الغني حمادة " !؟ بيد أنّ التمحيص فيه سيدفعنا إلى الإقرار بالذكاء في تخيّره، ذلك أنّ الأسئلة تنصبّ على تلخيص أن أيّ جديد لا نعرفه يُخبئه القاصّ عنّا ليُفاجئنا به !؟ ومن هنا يمكننا الجزم بنجاحه في إكساب المُعرّف وظائف جديدة سيميائيّة ومعرفيّة !؟

تحت هذا العنوان الذي أضحت تفاصيله تنتمي اليوم إلى الذاكرة، غبّ أن أزالت بلدية حلب قسمه الشرقي، والجنوبيّ الشرقيّ، يستحضر " حمادة " تلك التفاصيل عبر المشهديّ، المُتكىء إلى تكنيك سينمائيّ، يقوم على كوادر عديدة ومُتداخلة، تأتي على الباعة وروّاد المقاهي وما سحي الأحذية، وسائقي العربات السيارة وبائعي التبغ المُهرّب، و بائعي " البسطات " أو " اليانصيب " والمارة أو الزبائن من النساء والرجال..

تحت وطأة هذه التفاصيل الباذخة يخرج بطله من المكتبة الوطنيّة، التي كانت تتربّع على منبسط من الأرض جنوبيّ الساحة العنوان! وها هي الذاكرة تستبدل لاعبي "الكشتبانات"، والباحثين عن لذة رخيصة وعابرة في " بحسيتا "، وبائعي الساعات المُهرّبة، وواجهات السينما التي تؤكّد على الفاضح من الصور، والمطاعم الشعبيّة ذي الأسعار المُتهاودة، تستبدلهم بأعمدة اسمنتيّة زرقاء تُعلن عن فندق بنجوم عدّة في التصنيف السياحيّ !

يتحسّر بطله على ذكريات أضحت قيد ماض لن يُستعاد، ويمرّ بأخرى أكثر تحديداً كمقهى " الملخانة "، لكنّ المدينة كانت قد تنكرّت لذاكرتها، فنهضت مكان تلك المقاهي الرخيصة المُتاحة للجميع نواد من نوع آخر، نواد تتربع على أكتافها نجوم كثيرة، ترفع التكلفة، فتسدّ السبيل إلى ارتيادها على سواد الناس، ثمّة فندق بعينه إذن، ونافذة بعينها على وجه التخصيص، وجسد ملفوف لبائعة هوى، كانت قد قدمت من شمال الجهات، فسفعتها شمس تموز بلا رحمة، ثمّة هذا كلّه في تلافيف ذاكرة ثرّة ..

ونحن نقرأ كلّ تلك التفاصيل، كان ثمّة سؤال حائر ومُلح يلوب باحثاً عن مُرتسمه في التعبير، أن كيف سيُلخّص " حمادة " تفاصيله تلك، ليُنهي نصّه، لكنّه فاجأنا بحلّ قد لا يخطر في البال لأوّل وهلة، فعلى نحو واقعيّ، أي بمعنى أنّه قابل لأن يحدث في الواقع كلّ لحظة، أخذت الشخصيّة المحورية في المتن تنظر إلى ساعة يدها، فتدرك بأنّ الوقت قد لصّها والحميم من الذكريات، وعلى عجل

توقفُ سيارة أجرة، لتغادر الساحة، بعد أن قصّت علينا قصّتها مع المكان، تاركة قلبها وذكرياتها المزدحمة هناك !

في التنفيذ ثمّة مبدأ بسيط يحكم العمل برمتّه مُتلخّصاً في تحويل التجربة إلى ذكرى، والذكرى إلى تعبير فنّي، وهذا هو تلخيص العمل الفنّي في أسسه العميقة، بيد أنّ التمحيص سيكشف للقارىء عن ذكاء بلا حدود في التناول، إذْ وعبر إشارات سريعة كالماحات، سيتكشّف عن العميق في المبنى المُبسّط في ظاهره، والعميق في المعنى ظاهراً وباطناً، من خلال تضاد بين عالمين، عالم بسيط أضحى اليوم ينتمي إلى الذاكرة القديمة، وعالم جديد عات في سطوته راح يُطلّ عبر أعمدة الإسمنت، ليُحيل إلى عالم مُناقض، عالم ينتمي إلى زمن مُعولم ليس لعامة الناس مكان فيه للتعبير عن البسيط من أحلامهم، فهو يندرج في خانة النجوم المُتعدّدة التي تتكلف أكثر مع زيادة كلّ نجمة إلى / أو على سابقاتها !

صحيح أنّ العمل في مُجمله يُحيلنا إلى ما يُشبه النكوص في علم النفس، فالواقع غير المُرضي للشخصية المحوريّة في تعقيداته المُبهظة، تدفعها إلى استعادة ماض بهيّ ومورق من ذاكرة، ولكن الصحيح ـ أيضاً ـ هو أنّ النصّ ينضح بطاقة لا حدود لها من الاحتجاج على واقع راهن لا يرضي الذات الكاتبة، اللاطية خلف شخصيّتها المحوريّة، وبهذا المعنى فهي ليست ماضويّة، بمقدار ما تمّ الاشتغال على النقائض لإيضاح المفارق في الراهن، غير المقبول بالمعايير الذاتيّة، أو الموضوعيّة في كثير من الأحيان!

وقد يتلخّص إنجاز " حمادة " الأكثر وضوحاً، في الكيفيّة التي اشتغل بها على المكان، ذلك أنّ حضور عناصر هذا المكان جاءت عبر الذات الكاتبة، أو عبر شخصيّتها المحوريّة، أي أنّ حضورها النفسيّ كان أكثر كثافة من حضورها الواقعيّ، ربّما لأنّها اندرجت في مقام التشوّف إلى مورق غابَ، بل أنّ ملامح أسطرة تململت، إلاّ أنّ الإفصاح عنها ظلّ في حدوده الدنيا، ما يضع الادّعاء بحضور سحريّ للمكان في خانة اللاواقعيّ، إلاّ أنّه ـ أي المكان ـ ينافس الشخصيّة المحوريّة على البطولة، ثمّ أنّه كان ذات يوم مندغماً بمصائر شخوصه، وبذلك فهو أكثر من مكان واقعيّ، وأقلّ من مكان قصصيّ!،

أمّا لغة " حمادة " فهي تميل جهات التعبيريّ، هي لغة دالّة، تذهب نحو مدلولها عبر أقصر الطرق، ربّما لتنأى بنفسها عن الترهّل، سيختفي المُجنّح إذن، ليظهر على تفرّق كما في " شمس تموز التي تفقأ دمامل الرأس" ، فهل تصادف ذلك لأنّ " حمادة " ينتمي إلى ذلك التيّار العريض، الذي ذهب إلى أنّ مقتل القصّة القصيرة يكمن في شاعريّتها، جاءت القصة على هذا النحو، وعلى هذه الدرجة من الاقتصاد اللغويّ! هذا بعد أن قطعت حبل السرّة مع المستوى الأوّلي الخام، المُؤسّس لوظيفة التواصل، واندرجت في نسيج قصصيّ فنّي، يقوم على جمل قصيرة متواترة، بما يناسب مقام القصّ! ؟.

وبوساطة لفتة ذكيّة جداً، تنتمي إلى الواقعيّ بالإمكان، يلصّنا " حمادة " من تفاصيل حميمة، ليدسّ بطله في عربة سيّارة، غبّ أن تنبّه إلى أنّه تأخّر عن أمر ما، فتنطلق به خارج المكان والقصّ، ليختتم بالمدهش، الذي لا يخلو من المفارق والصادم، مُؤسّساً لنقطة تقاطع ـ توفّرت لقصّته ـ وبؤرة تفجير !

طيف ينهض من كبوته:

والطيف قد يُحيلنا إلى خيال ما، وقد يُحيلنا إلى الكائن ذاته في مقام الهيف، فما الذي كبا بهذا الطيف! ؟ وكيف تسنّى له أن ينهض من كبوته تلك! ؟ السؤال تلو السؤال راح يرمح في ساح الذاكرة، مُحيلاً عنوان " عوض سعود عوض" ، عبر أكثر من إشارة أو علامة، من خانة التجاور الغفل بين الدالّ والمدلول، إلى خانة المعنى، فهل له أن ينهض بأعباء المعرفيّ، ليبقى في حدود وظيفته السيميائيّة،

من غير أن يهتك أسرار متنه! ؟

وفي الدلالات تشير الكبوة إلى فعل نكوص، ومع كلّ كبوة ثمّة ندوب، لكنّ الإنسان ـ ككائن محكوم بالأمل، على حدّ تعبير الراحل سعد الله ونوس ـ ليس له إلاّ أن ينهض، أن يُحاول، وأن يتجاوز..

نحن أمام نصّ بسيط ودافيء، إذْ بالاحتكام إلى المجتمعيّ، الذي يحيل علاقة الحبّ إلى خانتي الإثم الدينيّ والعيب الاجتماعيّ، ينسج " عوض " قصّة فتاة محبّة، بيد أنّ الظروف تحول بينها وبين النهايات السعيدة، وعلى حين غرّة يأتي الآخر، الأحسن حالاً والأكثر ملاءمة ـ بالمعنى المجتمعيّ ـ ليخطب، وتحت إلحاف الأهل والأصدقاء ـ ناهيك عن ضغط الزمن ـ تقبل الفتاة بالخطيب القادم، المُتحصّل على المال والجاه، لكنّ المُقارنة تبدأ مع اللحظات الأولى من الخطبة، فمع كلّ خطوة تخطوها مع الخطيب ـ وفي كلّ مكان ـ تتداعى إلى ساحة الذاكرة خطوة أخرى مماثلة، مع الفرق في الأحاسيس، فهل ستشعر بالحبّ نحو القادم الجديد بعد الزواج كما يشيعون! ؟ حول هذا السؤال يتمحور المعنى في نصّ الـ "عوض "، فكيف أنجزه فنّياً! ؟

في التنفيذ ـ ومع الفعل الماضي، الذي سيُحيلنا إلى ضمير الغائب " هو " ـ سنجد أنفسنا إزاء سرد تقليديّ، ربّما لم يستنفد مهامه بعد، بيد أنّ السؤال يظلّ يلحّ، أن ألم يكن أمام القاص حلول أخرى تخلّصه من هذا التقليديّ! ؟

لقد انتصرت الفتاة لحبّها، وها هي تترسّم الطريق إلى حيث كان يسكن الحبيب لتسأل عنه، ثمّ تيمّم وجهها صوب عنوانه الجديد ! بهذا المعنى تودّع الصبيّة عالماً رخياً، ينهض على خطبة تيسّرت، وخطيب مقتدر،، وبهذا المعنى يُعلي الـ "عوض " الحبّ قيمة ومعنى، ويمحضه قيمة معياريّة!

ولطبيعة في الموضوع تتّكيء على المقارنة، توضّع زمن القصّ ـ في خانة المنكسر، فتخلّص القاصّ من رتابة السرد، وضَخّ مزيداً من التوتّر الدراميّ في المتن، إذ أتيح له اللعب على التقديم والتأخير في الأجزاء، ناهيك عن ترتيبها ترتيباً قصدياً مُضمراً يشي بمقولة العمل، ويحلّ إشكاليّة الزمن، مقسّماً إياه إلى زمنين، زمن القصّ، الذي جاء على الخطبة وما تلتها من أحداث، وزمن الفكرة الذي يرجع إلى بدايات علاقتها بحبيب غاب، وتغيّرَ عنوانه، ليقوم الأول بضبط الثاني، بحيث لا يغادر النصّ خانة القصّ كحدث منضبط في الزمن، يُعبّر عنه بالسرد عادة، ذلك أنّ القاص لم يجهد نفسه في البحث عن الشكل الأكثر مُواءمة، وعليه ربّما لن تغيب عن العين المُدرّبة أنّ الشخصيّة المحوريّة مشغولة بدلالة الداخل، أي عبر الأحاسيس الدفينة، ولا شكّ بأنّ ضمير المتكلّم كان أكثر قدرة على ضبط الإيقاع في هكذا موضوع، وعلى الوصول بتوتّره إلى الذروة!

أمّا لغة الـ "عوض " فهي تجمع التعبيري إلى التوصيف، إلاّ أنّها تعاني الارتباك، على الرغم من تواترها في جمل قصيرة متواترة، يُفترض بأنّها تناسب مقام القصّ، ربّما لأنّها تعيق تدفّقه، ثمّ ما يلبث المتن الحكائيّ أن يلصّه، فيأخذه في سياقه إلى بعض من الانزياح نحو المجنّح كما في " بالملائكة والنجوم التي تظهر على وجهها" ، لكنّه انزياح محدود، وحتّى حين حضر الرمز عبر لوحة الفرس المُصابة في السبق، لم ينجح القاصّ في استثمارها كما ينبغي !

لكنّ الفرصة التي أفلتت من القاصّ، هي فرصة اللعب على جماليات المكان، ذلك أنّ إمكانية الاشتغال على تفاصيله، بدل إجمالها في المُعمّم كالحدائق والشوارع والأزقّة وأبواب دمشق، بدلالة الذات العاشقة، كان سيرفعه من مقام الحضور الواقعيّ إلى مقام الحضور النفسيّ بامتياز، كأن تتذكّر وقوفهما تحت ظلّ شجرة بعينها، هناك حيث حفرا اسميهما مثلاً، وفي غفلة عن الأعين كان ثمّة قبلة أولى وقّعها على شفتيها في مُنعطف ما .. إلخ، وقد تكون العودة إلى كتاب " غاستون باشلار " الذي

أفرده لهذه الموضوعة تحت عنوان " جماليّات المكان " مفيدة!

الذاكرة في اللعب على التفاصيل ـ إذن ـ هي التي لعبت ـ من خلال انتقالاتها المنتقاة ـ دور مُحفّزات القصّ، فدفعت حركته نحو الأمام ليتنامى، وبالتدقيق في المتن سيتّضح بأنّ الحدث الجوّانيّ هو المهيمن، وأنّ الخارجيّ ـ على أهميّته ـ لم يلعب دوراً محورياً في حياة الشخصية المحوريّة، ما سهّلَ على القاصّ عمليّة الانتقال تلك!

بيد أنّ العجز تبدّى واضحاً في الخواتيم، فالفصل في القرار جاء على لسان القاصّ لا على لسان البطلة، ذلك أنّها كانت ماتزال تعيش التوزّع، عندما دفعها القاصّ لارتداء ملابس جديدة، والخروج بحثاً عن هواء جديد .. منعش ونقيّ، في إشارة إلى بحث آخر أكثر أهميّة، بشكل وضع تلك الخواتيم في خانة الرغائب، التي قد تفتقد سندها الواقعيّ وفق مجريات النصّ، ما اقتضى التنويه!

رجلان وكلب:

أمّا " رجلان وكلب " فهو العنوان الأكثر إثارة للأسئلة، والأكثر إيحاءً أيضاً، ذلك أنّ السؤال الأوّل الذي سيتداعى إلى ساحة المخيّلة سيتلخّص في، أن هل الكلب ـ هنا ـ هو حيوان حقيقيّ، أم أنّه رمز يندرج في باب التوصيف لكائن ثالث! ؟ وما العلاقة بين الرجلين ؟ ثمّ ما هي علاقتهما بالكلب ؟ وعليه ألا يمكن القول بأنّ " رجلان وكلب " هو العنوان الأكثر قابليّة للتأويل أيضاً، وذلك بقصد كشف خطابه من خلال إشاراته وعلاماته، ومن ثمّ الاشتغال على تأويل مغازي النصّ!

ثمّة رجل في طريقه إلى القرية ليعود قريبه المريض، وعند التخوم يهاجمه كلب كان لاطئاً إلى فيء جدار، بيد أنّه لم يكترث لنباحه، لنكتشف لاحقاً بأنّه أصمّ، وها هو رجل آخر يترسّم الدرب ذاته، فما هو هدفه من هذا المسلك !؟ من أين وإلى أين! ؟ بل ولماذا أيضاً! ؟ هل هو رجل آخر حقّاً! ؟ ولماذا تصادف مروره بمرور الرجل الأول، ليلحق به الكلب هو الآخر، وعلى النحو ذاته! ؟ ولماذا اختلف ردّ فعله كلياً! ؟ إذْ أخذته رعدة، وركض خائفاً حتى تجاوز الرجل الأول، فتنبّه الكلب إليه ثانية، وعاد القهقرى مرعوباً، على أمل ألاّ يراه الحيوان الشرس، غير أنّ الكلب كان قد رآه، وراح يهاجمه بشدّة، فلم يبقَ له إلاّ أن يهرب نحو الطريق العام ليتوقف قليلاً، وليتفكّر في الطريقة التي تتيح له إتمام زيارته، إذاك فقط ـ وعلى نحو مباغت ـ تساءل، أن أين كان هذا الكلب عندما وصل إلى القرية أول مرّة ! وكان أن قلّبَ الأمر على أكثر من وجه، ثمّ استقرّ رأيه على قرار، فيمّم وجهه شطر منزل قريبه بخطا واثقة، غير آبه بنباح الكلب، وعندها توقف الكلب عن النباح، وأقعى في مكانه، تاركاً الرجل لحال سبيله!

إنّ نصّ " عبد الباقي يوسف " لا يسلّم نفسه إلى القارىء بسهولة، فهو يحيل إلى أسئلة لا تنتهي، إذْ ما تأويل الصمم في الشخصيّة المحوريّة! ؟ وهل ثمّة صمم ولاديّ لا يترافق بالبكمة! ؟ وإذا كان الفصل بينهما غير مُتاح، فكيف تشكّلت ذاكرة الخوف من الكلب عندها! ؟ ذلك أنّ وضعها في خانة الإدراك مُشْكِل، فإذا توضّعت في خانة المجاز الأدبيّ، أطلّ سؤال آخر برأسه، أن ما تأويل سلوك هذه الشخصيّة !؟ ذلك أنّها كانت ذاهبة لعيادة قريبها، وعليه إلامَ نذهب في تأويل تصميمها على الزيارة! ؟ ربّما لأنّها لم تكن بصدد الثورة على فعل ما مورس بحقّها أو حتى احتجاج! ثمّ كيف وضعت المُصادفة الرجل الآخر على الطريق ذاتها! ؟ وهل ثمّة آخر أساساً! ؟ فإذا أرجعنا وجوده إلى المصادفة حكمنا على الفكرة بالضعف، لأنّ المُصادفة تضعف العمل الفنّيّ، وإذا أردنا إعادته إلى تقنيّة القرين، شاب التنفيذ غير نقيصة ! ناهيك عن الوجود المحيّر للكلب، أن هل هو الكلب الذي ينبح فيما القافلة تسير ! ؟ بيد أنّ القافلة لم تكن مُقدمة على فعل استثنائيّ، يستدعي حضور هذا المثل، أي أنّ المُفارق الذي يُكسب المقامَ المشروعيّة غائبٌ أو واهٍ،

فماذا بعد! ؟

وفي التنفيذ يطالعنا ضمير الغائب الشهير "هو" ، أي أنّ القاصّ اعتمد البنية السرديّة لتوليف عمارته القصصيّة، وحتى تنسجم عناصرها، أوكأ متنه إلى زمن فيزيائيّ، تسير سيالته من الماضي نحو الحاضر فالمستقبل، ولم يعمد إلى اللعب عليه، فلم ينسخ عنه نسق التعاقب على سبيل المثال، ليكسر رتابة السرد، أو يضخّ المزيد من التوتّر في النصّ، وذلك باللعب على التقديم والتأخير في الأجزاء، ذلك أنّنا لن ندّعي بأن ثمّة مشكلة في زمن القص مطلوب حلّها، ربّما لأنّ زمن القصّة كلّه لا يتجاوز رغبة الشخصيّة المحوريّة في عيادة قريبها المريض، ثمّ تنفيذها لتلك الرغبة في ظروف أضحت معروفة للقارىء، وبهذا فإنّ النصّ لم يغادر مفهوم القصّ كحدث شديد الانضباط في زمنه!

ولأنّ أفعال الشخوص خارجيّة، فلقد حلّت محل مُحفّزات القص، فتنامى الحدث من خلالها، وتقدّمت حركته إلى الأمام، ربّما استثنينا ـ في هذا الجانب ـ تصميم الشخصيّة المحوريّة على إتمام زيارتها، ذلك أنّه ينتمي إلى الداخليّ من الأفعال!

أمّا الخواتيم فلأنّها جاءت من خلال ذلك التصميم، انضوت على المفارق للمقدّمات، لكنّها خلت من المدهش والصادم، ربّما لأنّ الحدث ـ على جدّته وغرابته وطرافته ـ هو الآخر يُشْكِل في انضوائه على المفارق على مستوى الفكرة والبناء!

بقي أن نأتي على لغة القاصّ، التي تأخّر الكلام عنها، ربّما لأنّها العنصر الأكثر إشكالاً في المتن، فهي تعاني الارتباك في غير مفصل، ذلك أنّها ـ عدا عن خلوّها من الاشتغال على جماليّات القصّ، ما قد يحيلنا إلى تيّار عريض ينادي بلغة تعبيريّة، تتوضّع في خانة الاقتصاد اللغويّ، لتنأى بنفسها عن الترهّل ـ تشكو الركاكة أيضاً، فإذا ذهبنا إلى خلوّها من اللعب على اللغة، سنتساءل أن ما مناسبة الانتقال من الفعل الماضي في " توقفت الحافلة ".. إلى الفعل المضارع في " يلقي نظرة فاحصة .. إلخ! " ؟ وإذا تكرّرت فاء الاستئناف ثلاث مرّات في خمسة أسطر، بدأ بـ "في تلك اللحظة " وحتى "فأصابه ذعر شديد" ، حُقّ لنا أن نتساءل إن لم يكن ثمّة إمكانيّة لتجنّب هكذا آفة! ؟ ناهيك عن أخطاء في الدلالة والمعنى، أو في التعدّي كما في " وتسبّب بطرده من القرية بهذه الطريقة المهانة = وتسبّب في طرده من القرية بهذه الطريقة المهينة"

هي لغة تعبيريّة إذن، مشغولة بدلالة اقتصاد لغويّ صارم، لكنّها تحتاج إلى ضبط على مستوى المعنى والدلالة والتقعيد، لكنّنا في خاتمة الكلام ـ وللإنصاف ـ سنقرّ بأنّ نصّاً أثار هذه الأسئلة كلّها، لا يستحقّ أن يوسم بالإخفاق!

ضجيج الذاكرة:

والضجيج يحيلنا إلى الفعل في احتدامه، فيما تحيل الذاكرة إلى فعل التذكّر، وهو فعل ذو طبيعة استعاديّة، يتّكىء على ما سبقه من أحداث، بشكل يدفعنا إلى التساؤل عن طبيعة تلك الذكريات، والمناسبة التي استدعتها دون غيرها من الأخيلة، وقد لا تناسب مفردة الـ " ضجيج " المقام، بيد أنّها تؤدّي المراد منها، ما يشي بنجاح " أدريانا إبراهيم " في انتقاء عنوان تلج به جهات التشويق، وذلك عبر المسافة المفترضة بينه وبين المتن لهذه الغاية، فهو يقع بين الذاكرة الغفل، التي تنضوي على آلاف الأخيلة والصور، والذاكرة إذْ تأتي على أخيلة بعينها، بعد أن رُتّبت بشكل قصديّ، لتشي بمقولة العمل !

وفي الأطروحيّ نحن إزاء صيدليّ مُعلّب في عالمه، الذي لا يتعدّى صيدليّته وشقته وسيّارته، لكنّه غادر مُعتكفه المبهظ ذات يوم، ليكتشف بأنّ العالم أوسع من حدود صيدليّته، كان قد ترك لزوجته كلّ شيء، حتى اختيار ملابسه، ولكنّ محلات الألبسة الرجاليّة عزّت، وفي أثناء بحثه الدؤوب تنبّه إلى سيطرة المحلات النسائيّة، وخواء المرأة إلا من شكل

متبدّل!

وعندما فاجأه شاب قادم من ماضيه البعيد، ليذكّره كيف أعطاه دواء باهظ الثمن بلا مقابل لابنه المريض، سقط في الرجعى، واستعاد الأيام الطويلة التي أمضاها هناك على مضض، ذلك أنّه لم يشعر بالانتماء إلى تلك القرية أبداً، هم أيضاً كانوا محايدين، متعصّبين لابن بلدتهم في الصيدليّة الأخرى، هذا كان حال صاحبة البيت أيضاً، حتى أن زوجها لم يسمح لك بوضع إناء من الماء في الثلاجة، وتذكّر مروحته الصدئة ذات الهدير، مجموعة القصص التي استعارها من عمّه لقتل الوقت، ولاسيما قصّة علبة الكبريت الشبيهة بحالته هناك، تلك المرأة الأربعينيّة بحضورها الكثيف، وذلك بعد أن اشترت أدوية بخمسمئة ليرة سوريّة، الصغير الذي كان يجلس إلى دكان عمّه، ثمّ مرّ به زميل له على نحو مفاجىء، بعد أن قرأ اسمه على الصيدليّة بالمصادفة، وجلسا يستعيدان تفاصيل الموضوع يحيل إلى الإنسانيّ، إلى المكرور والمُعاد، إلى المرء إذْ يُصلب إلى أكثر من صليب، صليب العمل، وصليب الأسرة، صليب العرف وصليب العادة، لتبدو حياته كئيبة ومملّة!

أمّا في التنفيذ، فلقد لجأت الـ "إبراهيم" إلى ضمير الغائب " هو" ، لتسم نصّها بالسرد التقليديّ، بيد أنّها سرعان ما كسرت رتابة هذا السرد باعتماد التذكّر في قصّ استعاديّ، وقف بمحطّات بعينها ضمن انتقاء غير مُعلن!

الزمن فيزيائيّ ـ إذن ـ في حركته، وعلى نحو عام أيضاً، لكنّه منكسر في التفاصيل، ما أسهم ـ هو الآخر في تضافره مع التذكر ـ في سدّ المنافذ على الملل، وإضافة المزيد من التوتّر الدراميّ إلى المتن، باعتماد التقديم والتأخير في التفاصيل، ثمّ ترتيبها ترتيباً قصديّاً، ينبىء بمقولة القصّ، ناهيك عن حلّ إشكاليّة الزمن!

وتميل لغة القصّ جهات التعبيريّ الدال، فهي مشغولة بدلالة اقتصاد لغويّ ينأى بها عن الترهّل، حيث لا استفاضات إنشائيّة مجّانيّة، ولكن ـ وبالمقابل ـ لا مُجنّح يذهب إلى المُبتكر من سياقات، بما تنضوي عليه من جديد وغريب ومدهش، بل لغة رصينة تنتمي إلى مقام القصّ، بعد أن غادرت المستوى الأوليّ الخام، الذي ينهض بوظيفة التواصل، على الرغم من أخطاء في الدلالة كما في استخدام " زخّات" ، التي تذهب جهات الماء دلالة، في مقام النار تحت خانة " اللهب! "

ولأنّ فعل القصّ تمحور حول عمليّة التذكّر، فلقد لعب هذا الفعل دور محفزّات القصّ، التي تدفع بحركته إلى الأمام، فيما أحالنا المكان إلى المُغلق منه، صيدليّته القديمة المحرومة من النوافذ في القرية، غرفته هناك كمُربّع مُلحق بها، أو صيدليّته الحاليّة في المدينة، لا لتحيل إلى الضيق، وإنّما لتحيل إلى المكرور الممجوج إلى درجة الملالة!

ولمركزيّة التذكّر في النصّ، يمكن وسمه بالذهانيّ، ذلك أنّه يتعامل مع ردّ الفعل لا الفعل ذاته، فالشخصيّة المحوريّة سلبيّة على نحو مدهش، والقاصّة إذْ تتعامل مع ردّ الفعل هذا، تكتفي بوصفه، من غير أن تلزم نفسها بشرح الآليّة التي حكمته!

ولهذا أعيت الخاتمة القاصّة، فاجترحت مرور زميله غير المُتوقع، وهو حدث يفتقد إلى الإقناع، ويتوضّع في خانة المُصادفة التي تضعف العمل الفنّي عادة، ولهذا ـ أيضاً ـ يمكننا الجزم بقدرة الـ "إبراهيم" الهائلة على القصّ، لكنّ النصّ يحتاج إلى ضبط في تفاصيله، والتفكّر في صياغة الحدث، وبالتالي صياغة النصّ بمُجمله وفق سياق آخر، إذا حُقّ لنا ذلك!

لكننا في الخواتيم سنتذكّر مقولة "تشيخوف" الرائعة أن "لقد أردت أن أقول للناس، أنكم تحيون حياة سيئة ومملّة، شيء مهّم أن تفهموا ذلك وتعوه، ذلك أنكم إذا وعيتموه، ستشيدون حياة مختلفة، وستكون حياة أفضل بالتأكيد"، زاعمين أنّه كان حادي

الـ "إبراهيم" في نصّها هذا!

إعدام حمار:

وفي قصة " إعدام حمار " يذهب محمد رؤوف بشير ــ حكماً ــ جهات التأويل، ذلك أنّ الحمار الحقيقيّ لا يُعدم، وهذا يعني بأنّه يحيل مجازاً إلى الشخصيّة المحوريّة في النصّ، ما يدفعنا إلى التساؤل عن سبب وسمها بهذه السمة، ومن ثمّ عن سبب تعرّضها لهكذا عقوبة، عبر هذه الأسئلة المُثارة بقصد التشويق، سنقرّ بنجاح القاصّ في تخيّر عنوان يشكّل عتبة نصيّة ممهّدة، وإن كان يشكو بعضاً من الوضوح !

وقد يقودنا تحليل العنوان إلى خانة الإحباط، ذلك أنّ الشخصية المحوريّة راحت تجلد ذاتها، ربّما لأنّها لم تلتقط ما يجري من حولها كما ينبغي، وهذا يحيلنا إلى الإقرار بأنّ القاصّ ظلّ أميناً لمضامين القصّة القصيرة، بما هي تناول للشخصيّة الإنسانيّة في إحدى حالاتها، أو في لحظة انقطاعها عن السياق، سواء أكان هذا السياق انضواء تحت لواء العائلة أو القبيلة أو الطائفة أو المذهب أو الدولة، لتبدو القصّة كنداء للتواصل مع روح الجماعة!

وفي الأطروحي تكتشف الشخصيّة المحوريّة بأنّ الحمار هو أذكى الكائنات قاطبة، لذلك تقف في ساحة رئيسة من المدينة تنتهي إليها عشرات الطرق مُتّكئة إلى حمار عجوز، لكنّها سرعان ما تغادر المكان على عجل، حينما يتبيّن لها بأنّ سائقي السيّارات لم يرقوا بأنفسهم إلى مرتبة الحمير، وأنّهم قد يدهسونه برعونة، ليمرّ على قذارة المدينة، وذلك على الرغم من رسوم النظافة العاليّة التي تُجبى من المواطنين، والكميّات الكبيرة من العطور المُستوردة لهذه الغاية، أو على حال الناس الذين يرى ــ مع تدخّل واضح من الذات الكاتبة ــ أن لا أمل يرجى منهم، وأنّ الحلّ إنّما يكمن في إبادتهم، وإقامة مدينة جديدة على أنقاضهم، وهذا يتكرّر في غير محلّ، كما في نظرتها للغرب المرائيّ، المتاجر بمبادئ الحريّة والديمقراطية، وليشتغل ــ من ثمّ ــ على النقائض، فالحمير راحت تأخذ مكانها في الوظائف، تنتسب إلى الجامعات والمعاهد، وفي هذا ما فيه من غمز واضح!

بيد أنّ مُفاجأة من العيار الثقيل كانت بانتظاره، فلقد قرّرت هيئة المحكمة إعدامه، ومرّة أخرى تطلّ النقائض برأسها، فهو مُتّهم بالمثاليّة، وحبّ العائلة، وبخاصّة البنات، لقد تغرّب ليؤمّن حياة كريمة لأسرته، وتمكّن من تأمين زيجات مُحترمة لبناته، ناهيك عن البساطة والاستقامة، وهي قيم تخالف المنظومة الذهنيّة السائدة، لكنّ المُفاجأة المذهلة صعقته، عندما اكتشف بأنّ هيئة المحكمة مُؤلّفة من أقرب الناس إليه، من أسرته، وبالتحديد من بناته اللواتي ضحّى بربع قرن من عمره، ليؤمّن لهنّ حياة لائقة، لقد أعدموه سلفاً وهو في أرذل العمر، عندما لم يعد قادراً على العمل، ولذلك أصرّ على التحصّل على وظيفة شرطيّ، وفرح كثيراً عندما كُلّف في أول دوريّة له بتنظيم المرور في الدوّار الرئيسيّ نفسه، هناك حيث كان قد ترك الحمار الهرم، ولكنّه ــ ومع وصوله إلى ميدان العمل ــ تفاجأ بجثّة صديقه، وهي تُنقل من الميدان مُراشة بالدم، لقد دهسه أحدهم، فبكاه، ثمّ نفر إلى تنظيم السير في الدوّار!

لقد حضر الحمار كمعادل رمزيّ لبطل القصّة، ما يذكّرنا باشتغال مماثل لآخرين على هذا المنوال، ولعلّنا ــ في هذا المقام ــ نتذكّر رائعة " جنكيز آيتماتوف" ، التي وسمها بــ " وداعاً ياغولساري" ، أو اشتغاله على الذئبة " أكبارا " في " النطع" ، وعلى الجمل "قارانار" في " ويطول اليوم أكثر من قرن" ، لكنّ أقلّ ما يُقال في هذا الجانب هو أنّ الحصان كرمزٍ غير الحمار، ولعلّ الظلّ غير المرئيّ لسخرية مرّيرة تخفّف من شعور القارىء بعدم الارتياح !

وفي التنفيذ لن تختلف المُفردات عمّا أوردناه بخصوص القصص الست السابقة، ثمّة

سرد تقليديّ بدلالة ضمير الغائب " هو" ، نحن في حضرة السارد المُهيمن والكليّ المعرفة، ولانسجام التوليفة جاء الزمن على الفيزيائيّ المُتعاقب، لكنّ القاصّ نجح في غير مطرح من نسخ تعاقبه باعتماد التذكّر في استعادة مفاصل بعينها من حياته، فاجترح المُنكسر في التفاصيل، كاسراً رتابة السرد، وحتى يوقعن العمل استعار مُفردات المُحاكمات، لكنّ الترميز كان صادماً، إذْ ما الذي منع القاصّ من استبدال الحمار بالحصان! ؟ ألا نقوم بإطلاق الرصاص على الأخير حينما لا يكون ثمّة أمل !؟ وعليه أليس الحصان أكثر تجسيداً للإنسان في عنفوانه، ومن ثمّ في انكساره! ؟

وحتى لا تتكرّر المقولات ذاتها، يمكننا أن نُجمل بلغة شبيهة بسابقاتها في تشخيصها الأكمل والأكثر رصانة، فيما لم يُغادر المكان خانة الحضور الواقعيّ، الذي اكتفى بدور الحاضن البيئيّ للعمل، لكنّ المشكل الرئيس في هذا النصّ هو وقوعه في فخّ الإطالة، ولكي لا يُساق الكلام على عواهنه، سنذهب إلى تكرار صفات المثاليّة في شخصيّة البطل في غير موضع، ما يضع العمل ككلّ في دائرة الترهّل، ناهيك عن افتقاد الخواتيم إلى الإقناع، ما اقتضى التنويه !

ولا يسعنا ـ في خاتمة فصل الدهشة هذا ـ إلاّ الإقرار بتكرار مقيت، وقعت فيه هذه القراءة، بسبب من تشابه واضح في الأنماط التعبيريّة والأشكال الفنيّة، هذا إذا لم نكن نخاتل النفس في افتقارها إلى أدوات أكثر قدرة على النفاذ إلى جوهر ومبنى النصوص موضوع القراءة!

فباستعادة الناتج الاجماليّ، سنجد سيطرة واضحة لأسلوب السرد على المتون جميعها، ما قد يدفعنا إلى التساؤل عن السبب، لاسيما إذا وضعنا في حسابنا المُنعطف الذي راحت القصّة القصيرة العالميّة ـ ومن ثمّ العربيّة ـ تجسّده، وهي تغادر قصّة الحدث نحو قصّة اللحظة أو الحالة، مقاربة بذلك بين الأجناس الأدبيّة، متاخمة ـ بشكل خاص ـ الشعر، ما محا إلى حدّ كبير الحدود بينها، بيد أنّ القصّ السوريّ ـ على ما تقدّمَ من مُلاحظات ـ في إجماله يظلّ من الحيويّة والثراء والتنوع بمكان، بشكل يميّزه عن بقية الأقطار العربية، ما اقتضى التنويه!

q q

حوار مع الشاعر الفلسطيني محمود علي السعيد

فوّاز حجّو

الشاعر الفلسطيني محمود علي السعيد واحد من أهم الشعراء الذين لمع نجمهم في مطلع السبعينيَّات منذ أن أصدر افتراضاته المضيئة على خريطة الوطن، وعبر رحلةٍ طويلةٍ من الإبداع الشعري والقصصي استطاع أن يتبوأ موقعاً استراتيجياً على خارطة الشعر العربي من خلال جملة من الإصدارات الشعرية الهامة، كما تمكن من احتلال موقع بارزٍ على خريطة القصة القصيرة جداً، بعد أن حمل فيها لواء الريادة إلى جانب كتابها الأوائل.

فهو شاعر مبدع وقاص متميز، وهو مثقف نخبوي، وقارئ نهم، ومتابع دؤوب للحركة الأدبية، التي ساهم فيها بتفعيل الأنشطة الثقافية، فكان له دوره الهام في الحراك الثقافي. وهو فضلاً عن ذلك يعدّ من المساهمين في الصحافة، فعمل في عدد من الدوريات مراسلاً ومحرراً ومستشاراً ثقافياً ورئيس تحرير، كما تُرجم شعره إلى عدة لغات أجنبية. ولأهمية دوره في المشهد الثقافي أجرينا معه هذا الحوار واستفتيناه في بعض قضايا الأدب والنقد:

q كونك أحد رموز الحركة الثقافية التي تعمل على تفعيل النشاط الثقافي في مدينة حلب من خلال منبر النادي العربي الفلسطيني.. ما هي سبل النهوض بالثقافة العربية لتأخذ دورها المسؤول في البناء الثقافي؟، وما الفرص المتاحة لاستقطاب الشباب المثقف ليأخذ مكانه في الحركة الثقافية؟

q q من رابع المستحيلات أن تحيط بسبل النهوض الثقافي في واقع مأزوم بجملة من التشابكات الحياتية الذاتية منها والموضوعية ولكن يستحسن أن نشير إلى نقاط العلاّم فيها:

١ ـ تفعيل المؤسسات والمنابر الثقافية وذلك برفدها بطاقات وفعاليات ودماء جديدة.

٢ ـ تأصيل الثقافة العربية بالعزف على وتر الجذور دون كبح جماح طلاقة الأغصان لمعانقة الهواء والشمس معاً.

٣ ـ التأكيد على الهوية الحضارية وترسيخ شخصيتها بكل تجليات وجوه موشورها.

٤ ـ التعويل على مدماك اللغة وسلامتها في بناء صرح الوجود العربي الشاهق لأنه مرتكز أساسي وحسّاس في الحفاظ على الكينونة، أما بخصوص الفرص المتاحة في استقطاب الشباب المثقف ليأخذ مكانه في الحركة الثقافية، فأعول بمنتهى الصرامة على المنابر ذات الاختصاص بشتى صنوفها وعلى الكوادر اليقظة الملقى على كاهلها مهمة قيادة القوافل وقد أدلى النادي الثقافي الفلسطيني بدلوه بكل أمانة وحرص على المساهمة الفعالة في تنشيط الدورة الثقافية الدموية في مدينة

حلب أولاً.

q بوصفك أحد الشعراء الفلسطينيين الذين يعيشون في الشتات، كيف تنظر إلى الشعر ودور الشاعر في هذه المرحلة التي طُرح فيها شعار ثقافة المقاومة، وكيف يمكن تحقيق شرط الفنّ الإبداعي في الشعر إلى جانب شرط كينونة المقاومة كفعل ثوري قد يوقع الشعر في المباشرة والخطاب الأيديولوجي؟

q q شعار ثقافة المقاومة في زمن المدّ الأيديولوجي الحادّ بمفهومه الدوار على الألسن وبخاصة في حقل الشعر وذلك برفع بيرق المباشرة الجارحة واللعب على حبال دغدغة الحواس المادية بالتهييج والصراخ والضجيج من خلال قاموس مفرداتي عاج بالمصطلحات واللبنات الثورية التي تلهب الأكف بالتصفيق تجاوزها إلى حد كبير قطار الزمن إلى طرح شعار ثقافة المقاومة بمفهومها الإنساني الحضاري الأشمل والأوسع والذي يعول على مخاطبة الداخل أكثر من الخارج متلذذاً ومنتشياً بحرارة دفئها النفسي والروحي واستمراريته، فاتسعت زاوية الرؤية والرؤيا معاً، وخفت جلبة المفردة الخارجية وتطريبها الإيقاعي لمصلحة الهمش اللاذع المؤثر وليس أدل على ذلك من تجربة محمود درويش في البدايات ومقارنتها في النهايات وأخص كتابيه الأخيرين (كزهر اللوز أو أبعد) و(في حضرة الغياب) أما في كيفية تحقيق شرط الإبداع إلى جانب شرط كينونة المقاومة كفعل ثوري فتحتاج إلى لمسات فنان مثقف حاذق ومجرّب وخلاق وليست إلى ضربات فرشاة مدهّن صنّاع وعبيط.

q كيف تنظر إلى الأداء الفني للشعر الفلسطيني المقاوم إذا ما قارنا بين الشعراء الفلسطينيين المقيمين في الشتات، ونظرائهم الشعراء في الأرض المحتلة، وذلك من خلال أهم رموز الشعر الفلسطيني في كِلا الجانبين؟

q q الأداء الفني لكلا الطرفين يعتمد بشرط أساس على بذرة الموهبة وتربة التجربة وسقاية الثقافة ومدى تواترها صعوداً في سلّم العطاء وشهاقة معماره التشكيلي فلكل نصيبه الماثل ضحالةً أو رجاحةً، زيادةً أو نقصاناً، علواً أو هبوطاً، توهجاً أو خفوتاً، صلابةً أو هشاشةً، ولا فرق مائز بين الإقامة في الداخل أو الإقامة في الخارج في طرفي المعادلة (الزمان والمكان) بالتأثير الصارخ على أداة الفن لخضوعهما معاً إلى ضغوطات طقس حياتي، نقاط التشابه فيه أكثر بكثير من نقاط الاختلاف، وإن كنت لست براضٍ الرضا الكلي عن كل ما تنتجه الذوات الشعرية الفلسطينية لتأرجح معظمها بين مطرقة المباشرة الصاخبة بكل تشعب مسالكها الأيديولوجية، وسندان التجريد والسريلة، بكل انغلاقات كوى الولوج وتفرع الدهاليز، وهذا لا يلغي الاستثناءات التي تقيم لها أعراس الولاء، كان بودي التعريج على ذكر الأسماء ولكن...

q ونحن نتحدث عن الأداء الفني للشعر المقاوم الذي يحمل عبء القضية والذي يكتبه الشعراء العرب، ألا ترى أنّ بعض الشعراء نجح في حمل هذا العبء مع تحقيق السّوية الفنية، والكثيرين منهم كانوا عبئاً على الشعر والقضية على حدّ سواء؟

q q بكل تأكيد وفي كل مجالات الوجود البشري وفعاليات الكينونة الفردية والجمعية، فشل ونجاح، وبخاصة في محطات الخلق والإبداع، وأشاطرك الرأي بغلبة الكثيرة الفجة على القلة الناضجة، وهذا ديدن حركة الصيرورة والسيرورة الحياتيين، الخوارق فرادى والهوامش زرافات، الكثرة عبئاً والقلة سنداً.

q في هذه المرحلة التي نشهد فيها تعايشاً بين الأشكال الشعرية المختلفة، بعد عقدين من الزمان شهدنا فيهما تصادماً حاداً، كيف تنظر إلى هذا التعايش؟، وكيف تنظر إلى القصيدة العمودية التي تكتبها أنت، وراح يكتبها شعراء كثر في هذه الآونة بعد طول مقاطعة؟، ثم نتساءل مع المتسائلين ما مدى

قدرة القصيدة العمودية على مواكبة عصر الحداثة بأشكاله الفنية المتطورة التي يقال إنه تجاوز عصر القصيدة العمودية؟

q q المعضلة ليست بالأثواب والأشكال والحجوم بقدر ما هي باليد النسّاجة وآلة النسج ومستلزماتها، فاليد الماهرة التي تعضدها أرصدة من (الوجدنة والعقلنة وقدرة الطيران التخييلي) بتوازنات حاذقة تطلق العنان لجملة الأصابع بلا استثناء أن تُمسّد أوتار الروح في أجمل عزف سمفوني، أما مقولات الانتخاب والفرز لعدم مواكبة العصرنة لأحد أضلاع مثلث التشكيل الجمالي دون شقيقيه، طرحٌ لا يصمد أمام همسات التطبيق والممارسة الفعليين أربأ أن أقول: أمام عصفهما فالحدّية في الشطب أو الإقرار، الانسلاخ أو التبني، التأكيد أو المحو، لأي شكل من الأشكال المدرجة، تجاوزها محرق الذات المبدعة الفردي والجمعي، ارتدِ الثوب الذي تهوى وتشغف، شريطة أن تخلب النظّارة بالمعمار الجمالي، والرهافة الجوّانية ودفء حرائق الروح، أو لنقل: انفخ في أوردة أية شبابة (من صلصال أو معدن أو خشب) المهم المؤدّى أن تغتبط الروح والجسد معاً في أمتع صلاة موسيقية.

q حبذا لو حدثتنا عن إفادتك من الاهتمام بالحركة التشكيلية متابعة ونقداً، وما دور هذا الاهتمام في قصيدتك؟، وخاصة ما يتعلق بصلة الشعر بأسرة الفنون الجميلة وما يمكن أن نسميه (تراسل الفنون) مقارناً بـ (تراسل الحواس).

q q عائلة الطروحات الإبداعية من مقلع جمالي واحد (الشعر بين الفنون الجميلة) على حدّ عنونة صديقي الدكتور نعيم اليافي أحد كتبه الهامة، فالأنشطة الإنسانية الجمالية كالأواني المستطرقة الواحدة تحيلك إلى الأخرى لتشكل مجمعة أروع إضمامة، المفردة الشعرية لون ناطق، واللون مفردة شعرية صامتة، أقول: انغمستُ حتى أخمص روحي في التشكيل قراءةً بصريةً، وكتابةً نقدية، وقد أفدت كثيراً بتوظيف جماليات اللون والخطّ والتكوين في معمار قصائدي وقصصي القصيرة جداً، بحوزتي مخطوط بعنوان (قصيدة الفن التشكيلي) آمل أن يكحّل عينيه بضوء الصدور في قابل الأيام، أبصم معك بمشط الأصابع بمقولة (تراسل الفنون) أسوة بتراسل الحواس.

q كيف تنظر إلى النقد الأدبي ودوره في متابعة تجربتك الشعرية والقصصية؟ وهل كان له دور فعال في تسليط الضوء على هذه التجربة؟

q q لم يبخل النقد الوقور المنصف على تجربتي بشقيها الشعري والقصصي، فقد حظيتُ والحمد للأقلام الأصلية بالعديد من الإضاءات التي سلطت على جماع كتبي وإن كنت مقراً في هذه الحقبة من عمر الزمن بأن الضخّ الإعلامي المرئي حصراً يسلطن المتلقي ببهرجة الصوت والصورة واللون ويخلبه أكثر بكثير من التناولات النقدية المنقوشة على صفحات الورقة، فأنت متلفز أنت موجود وإلا....

q كونك رائداً من رواد القصة القصيرة جداً، كيف تنظر إلى آفاق هذا الجنس الأدبي في بعديه الراهن والمستقبلي، بعد ثلث قرن من ولادته؟

q q (كوني رائد القصة القصيرة جداً أو من روادها أو غير رائد) لا يضيف أو ينقص حقيقة واضحة وضوح قبلة المدنف على خدّ الحبيبة، أو الفراشة العاشقة على شفة القرنفل، أو مجموعة نجم القطب شمال قلب الجهات، إن رهان المستقبل على استمرارية جنس القصة القصيرة جداً ناجح نجاح أرخميدس اليوناني في صرخته وجدتها، شاء المشايعون أو أبى المشاكسون، هل صادفت في مسيرة حياتك محقاً يجافي عقله الحقيقة؟ أنظر بعين التمحيص إلى قوافل كتاب القصة القصيرة جداً وعلى رأس أشهادهم قبلة الرواية العربية الراحل نجيب محفوظ الحائز جائزة نوبل الذي استهوته القصة القصيرة جداً وهو في أوج

عملقته لتصفق بجناحي الإقرار والغبطة ملء القلب والعقل والوجدان لهذا الوليد الساحر.

q بوصفك واحداً من الشعراء الفلسطينيين المرموقين، كيف تنظر إلى القامات الشعرية البارزة التي أخذت مواقعها الاستراتيجية على خريطة الشعر العربي، بعيداً عن الدور الذي لعبه الإعلام في تكريس بعض القامات التي تعملقت بحقٍ وغير حقّ؟

q q (ليس كل ما يلمع ذهباً) على حدّ الطرح الدارج، القلة تبوأت قمة هرم الإبداع بجدارة تغبط عليها، والكثرة بروافع أيدلوجية أو فئوية أو فصائلية أو مصلحية، علينا أن نعترف بالأمر الواقع دون طوباوية أو مثالية فالذي تربع على عرش النجومية بأي وسيلة حياتية كانت مشروعة أو غير مشروعة، منصفة أو جائرة، اغتصاباً أو طواعية، قطف ثمار الأبهة والمجد، رضيت الأقلام النقدية الجادة والنزيهة، وطوابير المتلقين الأماجد، أو لم ترض، وإن كان جلُّهم يعزف على قيثارة (الزمن غربال) والذي نادراً، عبر مسيرة الأجيال، ما أنصف، وكثيراً ما غمط الحقوق، لا تكن طوباوياً بالنظر الحالم إلى نصف الكأس الملأى، بل كن طوباوياً بشكل معكوس، بالنظر إلى النصف الفارغة قصدية الملء، الكينونة البشرية وعلى مدار خطوط مسيرها من الأزل وإلى الأبد، حظوظ إما ظالمة أو مظلومة.

q بعيداً عن النرجسية.. ما موقع الشاعر محمود علي السعيد بين نظرائه من الشعراء الفلسطينيين الأعلام، مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ مثل هذا السؤال يوجّه إلى المعنيين بالحركة النقدية للشعر في الوطن العربي؟

q q ما دمتَ تأخذ بعين الاعتبار أن مثل هذا السؤال يوجه إلى المعنيين بالحركة النقدية في الوطن العربي فلماذا توجهه إليَّ يا صديقي؟

ومع كل ذلك أصدقك القول: إن نرجسية الفنان من مقبلات الوجبة الدسمة التي لا غنى عن وجودها، شريطة أن لا تستفحل إلى أنانية مقيتة تمحور الأمور بسادية قائلة حولها، موقعي هو موقعي، وإن كنت مثل الذي يفسر الماء بعد الجهد بالماء، من قبيل الحرص على عدم الوقوع في شرك تضخم الذات ومَحورة الأنا، موقع أعتز به لجملة من نقاط العلام، اعذرني عن سردها وإن كنت أقرّ بأنني ظُلمتُ مرتين، مرّة من قبل نفسي لحساسيتي المفرطة التي تنشد دائماً الأصح في زمن المستنقعات سلوكاً وكتابة، ومرّة من كثرة الحساد والمغرضين الذين يفتقرون إلى أدنى خصال الفروسية في العبث بمقدرات الآخرين عبر وسائل غدّارة ورخيصة لم تخطر على بال يهوذا الأسخريوطي شرقاً وبروتس غرباً.

q q